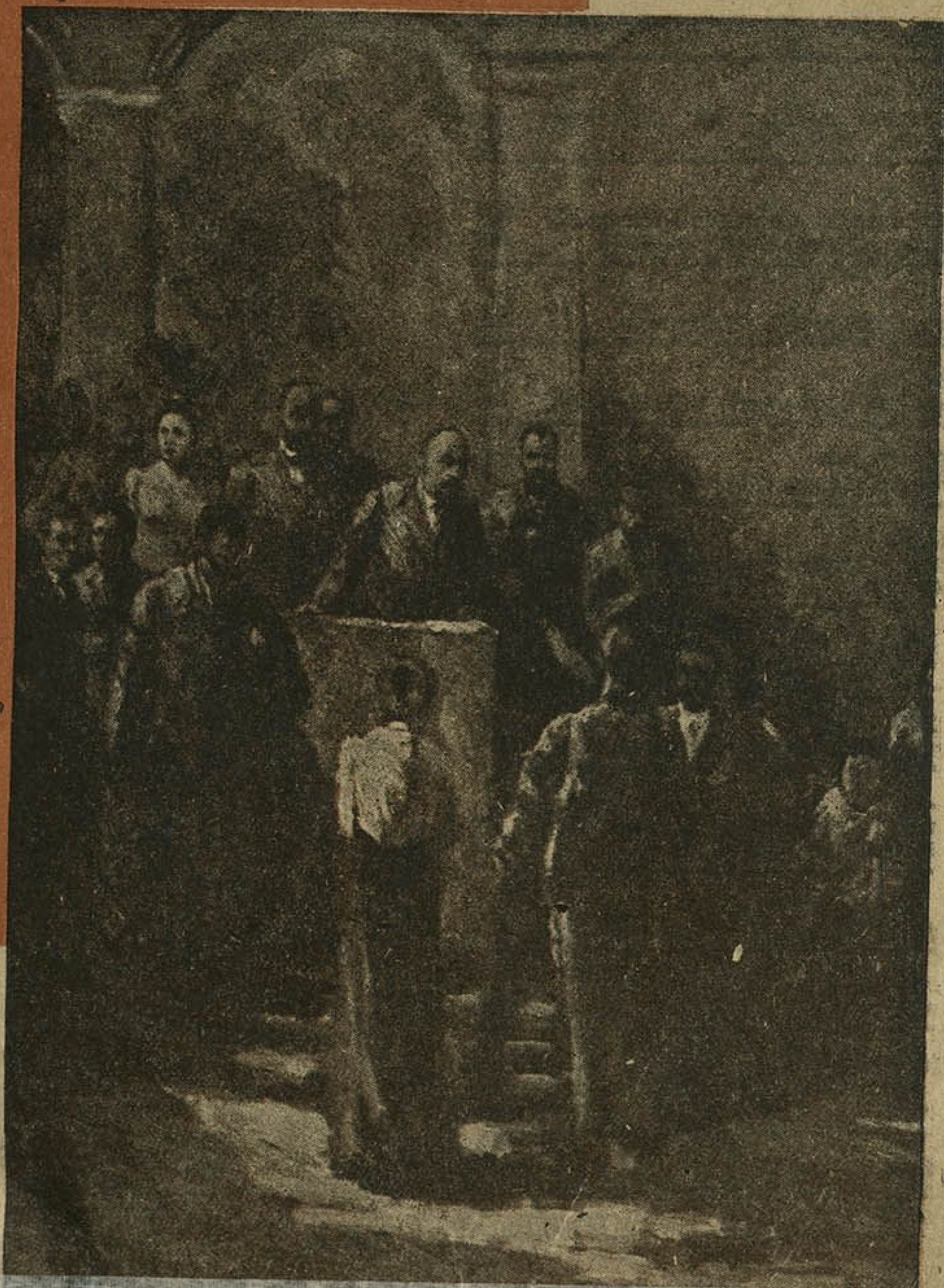
ПРОЛЕТАРЫ, ЎСІХ КРАІН, ЗЛУЧАЙЦЕСЯ!

Мастацтва і рэвалюцыя



Я. АХРЭМЧЫК. 2-гі ЗЬЕЗД РСДРП (ДЭТАЛЬ)

ДЗЯРЖВЫДАТ
БЕЛАРУСІ
...М

-2

1933

ЗЬМЕСТ

Друкарня [illegible]
Мангарэ… [illegible]
Здана ў набор [illegible]
Падпісана да друку [illegible]
7 друкаж. аркушоў.

ПРОЛЕТАРЫ ЎСІХ КРАІН, ЗЛУЧАЙЦЕСЯ!

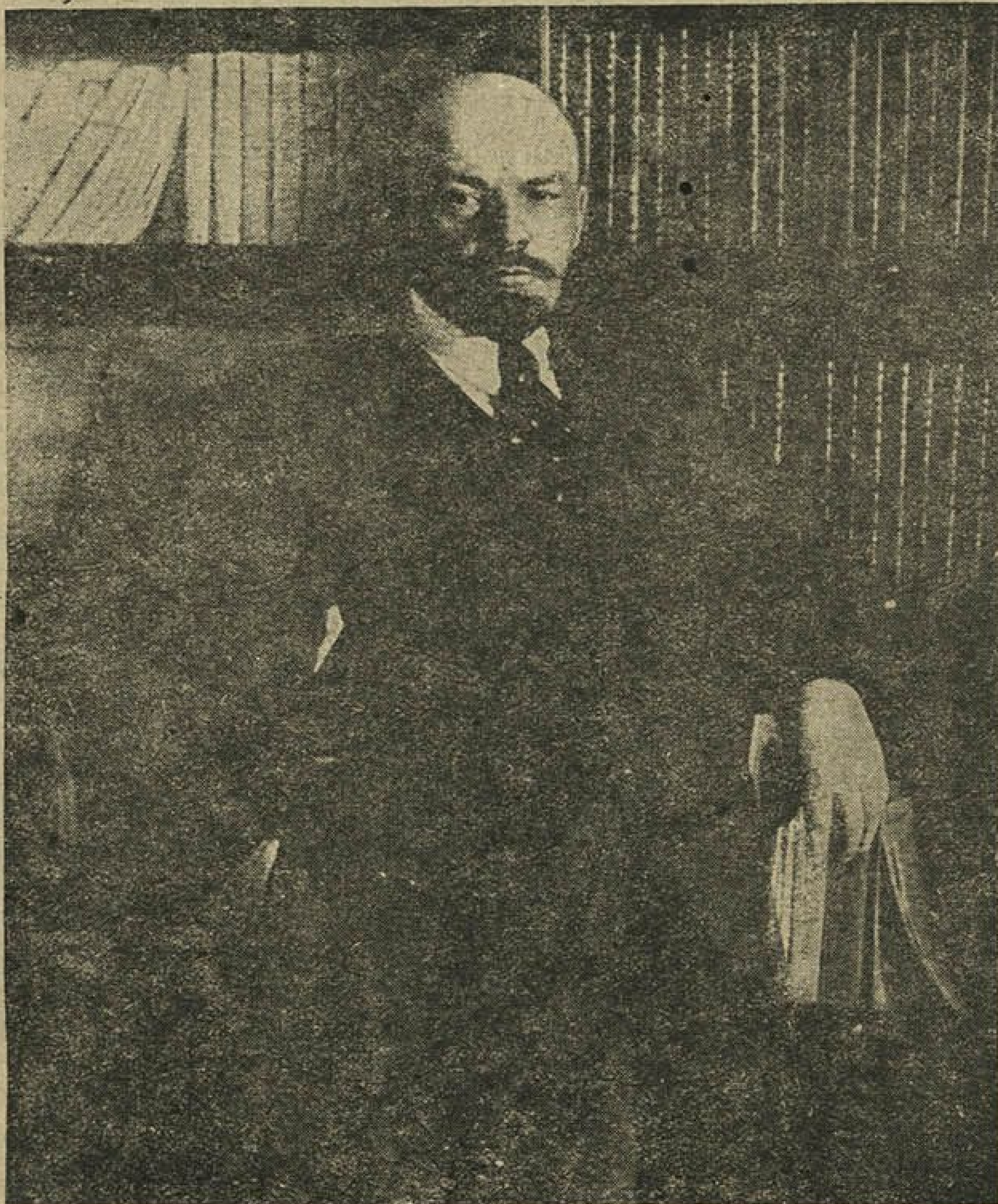
МАСТАЦТВА І РЭВАЛЮЦЫЯ

ОРГАН НАРКАМАСЬВЕТЫ І ЦПС ПРАЦМАСТАЦТВА

СТУДЗЕНЬ ЛЮТЫ 1–2 1933

ЛЕНІН АБ ПРОЛЕТАРСКАЙ КУЛЬТУРЫ

У Савецкай Рабоча-Сялянскай Рэспубліцы ўся пастаноўка справы асьветы як у палітыка-асьветніцкай галіне наогул, так і спэцыяльна ў галіне мастацтва павінна быць пранікнута духам клясавай барацьбы пролетарыяту за пасьпяховае ажыцьцяўленьне мэтаў яго дыктатуры, г. зн. за зьвяржэньне буржуазіі, за зьнішчэньне клясаў, за зьнішчэньне ўсякай эксплёатацыі чалавека чалавекам.



Таму пролетарыят, як у асобе свайго авангарда—комуністычнай партыі, так і ў асобе ўсёй масы ўсякага роду пролетарскіх організацый наогул павінен прымаць самы актыўны і самы галоўны ўдзел ва ўсёй справе народнай асьветы.

Увесь вопыт навейшай гісторыі і ў асаблівасьці больш чым паўвекавая рэволюцыйная барацьба пролетарыяту ўсіх краін сьвету з часу зьяўленьня „Комуністычнага Маніфэсту“ даказалі бясспрэчна, што толькі сьветапогляд марксызму зьяўляецца правільным выражэньнем інтарэсаў, пункту гледжаньня і культуры рэволюцыйнага пролетарыяту.

Марксызм заваяваў сабе сваё сусьветна-гістарычнае значэньне як ідэолёгія рэволюцыйнага пролетарыяту тым, што ён, марксызм, зусім не адхінаў каштоўнейшыя заваёвы буржуазнай эпохі, а, наадварот, засвоіў і пераапрацаваў усё, што было каштоўнага ў больш чым двухтысячагадовым разьвіцьці чалавецкай мысьлі і культуры. Толькі далейшая праца на гэтай аснове і ў гэтым-жа напрамку, адухатвараемая (практычным) вопытам дыктатуры пролетарыяту як апошняй барацьбы яго супроць усякай эксплёатацыі, можа быць прызнана разьвіцьцём сапраўды пролетарскай культуры.

8 кастрычніка 1920 г.

АБ ФАКТАХ ПРАСОЧВАНЬНЯ

КЛЯСАВА-ВАРОЖЫХ, НАЦЫЯНАЛ-ДЭМОКРАТЫЧНЫХ УПЛЫВАЎ У МАСТАЦКАЙ ЛІТАРАТУРЫ БССР

ПАСТАНОВА ЦК КП(б)Б АД 28 СТУДЗЕНЯ 1933 ГОДУ

1. ЦК КП(б)Б адзначае, што за апошні час меў месца рад фактаў прасочваньня і прасякненьня адкрыта клясава-варожых, рэваншысцкіх, нацыянал-дэмократычных вылазак на літаратурным фронце БССР (артыкул Сідарэнкі-Пеначкіна, твор Нікановіча ў часопісі „Беларусь Колгасная", твор Баранавых С. у „Літаратуры і мастацтве").

ЦК кваліфікуе зьяўленьне вышэйпаказаных артыкулаў і твораў (Сідарэнкі-Пеначкіна, Нікановіча і С. Баранавых) у нашых часопісях, як клясава-варожую вылазку рэваншысцкіх нацыянал-дэмократычных элемэнтаў, адбіваючых у гэтых сваіх выступленьнях шалёнае супраціўленьне разгромленага, але яшчэ канчаткова недабітага клясавага ворага, разгорнутаму сацыялістычнаму наступленьню па ўсім фронце, вядучых сваю антысавецкую работу, прыкрываючыся фальшыва - нацыянальным сьцягам.

2. ЦК лічыць зусім недапушчальным і нецярпімым тое, што да гэтага часу фракцыяй організацыйнага камітэту саюзу савецкіх пісьменьнікаў ня дана разгорнутая палітычная кваліфікацыя вышэйпаказаных фактаў антысавецкіх вылазак на літаратурным фронце, што сакратарыят ЦК расцэньвае, як прытупленьне клясавай пільнасьці, політычную блізарукасьць і праяўленьне гнілога лібэралізму з боку кіраўніцтва оргкому да канкрэтных носьбітаў клясава-варожых уплываў у літаратуры, за што вынесьці вымову фракцыі прэзыдыуму оргкамітэту саюзу савецкіх пісьменьнікаў.

Прапанаваць фракцыі оргкому ў бліжэйшыя дні даць разгорнутую палітычную ацэнку становішчу літаратурнага фронту БССР.

3. Адзначыць, што з боку органаў Наркамасьветы,—у асаблівасьці Галоўліту, ДзВБ, у рабоце па пытаньнях літаратуры (кіраўніцтва, выданьне, палітычная рэдакцыя) праяўлена прытупленьне клясавай пільнасьці і гнілы лібэралізм у адносінах да клясава-варожых вылазак і асоб, якія вядуць антысавецкую барацьбу, прыкрываючыся фальшыва-нацыянальным сьцягам.

Папярэдзіць т. Платуна аб тым, што гэтыя факты, а таксама факты, выкрытыя ў рабоце НК Асьветы па кіраўніцтве ВНУ і школамі і адзначаныя ў пастанове пленуму ЦК,—сьведчаць аб невыстарчальным бальшавіцкім кіраўніцтве з боку тав. Платуна даручанай яму Цэнтральным Камітэтам справай і што ЦК патрабуе ад т. Платуна стварэньня рашучага пералому і перабудовы ўсёй работы НКАсьветы.

Тав. Сініцкаму, заг. Галоўлітам, абвясьціць суровую вымову з папярэджаньнем і зьняць з работы. Прапанаваць тав. Рудніцкаму неадкладна ўскласьці пэрсанальна на аднаго з членаў калегіі Наркамасьветы абавязкі па наглядзе за работай Галоўліту, да падбору адпаведнага работніка.

Тав. Некрашэвічу—загадчыку ДзВБ—за зусім невыстарчальнае бальшавіцкае кіраўніцтва важнейшым вучасткам нацыянальна-культурнага будаўніцтва—выдавецкай справай, зусім няўважлівыя адносіны да падбору кадраў політрэдактароў, што прывяло да цэлага раду зрываў політыка-ідэолёгічнага парадку ў рабоце ДзВБ—вынесьці суровую вымову.

Папярэдзіць тав. Некрашэвіча, што калі ў бліжэйшы час ён не даб'ецца рашучай бальшавіцкай перабудовы работы і кіраўніцтва ДзВБ у бок узмацненьня рэволюцыйнай пільнасьці, падбору вытрыманых, надзейных, правераных рэдактарскіх кадраў, кіруючых выдавецкай справай не фармальна, а па сутнасьці,—да яго будуць ужыты меры больш суровага партыйнага спагнаньня.

Прапанаваць НКАсьветы і культпропу ў бліжэйшыя два-тры дні ўзмацніць апарат рэдактуры ДзВБ, Галоўліту і Галоўмастацтва партыйна-праверанымі і вытрыманымі работнікамі, адначасова ўзмацніўшы штодзённы кантроль і кіраўніцтва на літаратурна-мастацкім фронце.

4. Адзначыць зусім невыстарчальнае кіраўніцтва пытаньнямі мастацкай літаратуры, і несваячасовае рэагаваньне на наяўныя факты з боку культпропу ЦК, у асаблівасьці сэктару мастацтва, за што:

а) быламу загадчыку сэктарам мастацтва ЦК т. Модэлю абвясьціць суровую вымову з папярэджаньнем, перадаўшы ўсё пытаньне аб ім на разгляд ЦКК;

в) папярэдзіць тав. Усса—загадчыка сэктарам мастацтва ЦК, а таксама усіх работнікаў культпропу, што падобнае становішча справы, якое выкрылася на літаратурным фронце, сьведчыць, што работнікі культпропу да гэтага часу не праявілі сябе політычна-чулымі работнікамі партыйнага апарату, якія абавязаны хутка сыгналізаваць і рабіць вывады ў адносінах праяўленьня клясава-варожых выступленьняў на фронце літаратуры і мастацтва.

Прапанаваць культпропу ЦК на працягу 2-3 дзён узмацніць сэктар мастацтва праверанымі надзейнымі партыйцамі, а таксама ўзмацніць штодзеннае кіраўніцтва і дапамогу фракцыі оргкому союзу пісьменьнікаў.

5. Распусьціць рэдкалегію „Беларусь калгасная". Пытаньне аб рэдактары часопісі т. Мурашка, які ня толькі дапусьціў зьяўленьне паказаных клясава-варожых антысавецкіх артыкулаў у часопісі, але дамагаўся іх надрукаваньня,—перадаць у ЦКК на прадмет прыцягненьня да суровай партыйнай адказнасьці.

Прапанаваць культпропу ЦК у 3-х дзённы тэрмін прадставіць на зацьвярджэньне ЦК новы склад рэдколегіі часопісі „Беларусь колгасная".

За спазьненьне і несваячасовае выкрыцьцё клясава-варожых вылазак на літаратурным фронце рэдакцыі газэты „ЛіМ" абвясьціць вымову.

Прапанаваць культпропу ЦК узмацніць склад рэдкалегіі газэты „ЛІМ“ моцнымі праверанымі партыйцамі. Паказаць тав. Дунцу, што факт выпуску ў газэце „ЛІМ“ клясава-варожых артыкулаў сьведчыць аб тым, што тав. Дунец не дабіўся сапраўднага бальшавіцкага кіраўніцтва газэтай „ЛІМ“. Прапанаваць тав. Дунцу прыняць меры да недапушчэньня ў далейшым падобных фактаў.

Адзначыць, што інстытут ЛІМ заняў „нэйтральную“ пазыцыю ў пытаньнях, доказам чаго зьяўляецца тое, што ён ня даў ніводнага крытычнага артыкулу, ня гледзячы на папярэджаньне з боку ЦК аб неабходнасьці адкрыта выступіць супроць клясава-варожых элемэнтаў. Гэта сьведчыць аб тым, што ў інстытуце ЛІМ няма выстарчальнай мабілізаванасьці і з боку АНБ не ажыцьцяўляецца неабходнае партыйнае кіраўніцтва гэтымі справамі, за што дырэктару інстытуту ЛІМ тав. Вольскаму і намесьніку дырэктара т. Ліманоўскаму абвясьціць вымову. Паказаць партчастцы Акадэміі на неабходнасьць умацаваньня кіраўніцтва работай інстытуту.

Тав. Галавачу П., прапусьціўшаму ў рэдагаваным ім зборніку (т. VI) вершаў Купалы рад адкрыта нацыяналістычных клясава-варожых твораў Купалы пэрыяду, калі Купала ў сваёй творчасьці выразна адбіваў нацыял-дэмакратычныя ідэі, у асаблівасьці без рэдакцыйных заўваг і палітычнай іх ацэнкі, — абвясьціць суровую вымову з папярэджаньнем.

У сувязі з наяўнасьцю раду фактаў, якія паказваюць аб тым, што тав. Галавач ня толькі ня выправіў сваіх ранейшых памылак, а нават у даны момант дапускае таксама рад памылак палітычнага парадку, — пытаньне аб тав. Галавачу вырашыць дадаткова асобна.

6. Прапанаваць ЦК ЛКСМБ разглядзець пытаньне аб грубых палітычных памылках тав. Кучара, дапушчаных ім у радзе яго літаратурна-крытычных выступленьняў, падвергнуўшы іх самай бязьлітаснай рэзкай бальшавіцкай крытыцы, і ў выпадку неабходнасьці свае прапановы ўнесьці ў ЦК.

7. У сувязі з наяўнасьцю раду фактаў, якія сьведчаць аб недапушчальных паводзінах Хведаровіча ў пытаньнях правядзеньня партыйнай лініі на літаратурным фронце даручыць ЦКК прыцягнуць Хведаровіча да партыйнай адказнасьці.

8. Бюро ЦК абавязвае кожнага камуніста і камсамольца-пісьменьнікаў усямерна ўзмацніць рэвалюцыйную пільнасьць, бальшавіцкую непрымірымасьць да клясава-варожых вылазак, варожых уплываў на літаратурным фронце, бязьлітасна выкрываючы і зрываючы маскі з клясавага ворага, выступаючага часта пад фальшыва-нацыянальным сьцягам, даючы ім сакрушальны адпор, разам з тым чула і беражна адносячыся да тых пісьменьніцкіх кадраў, якія імкнуцца стаць на службу справе соцыялістычнага будаўніцтва, дабіваючыся соцыялістычнага іх перавыхаваньня ў працэсе творчай і грамадзкай работы.

АБ ПАМЫЛКАХ

ПАРТЫЙНЫХ І САВЕЦКІХ ОРГАНІЗАЦЫЙ БЕЛАРУСІ Ў НАЦЫЯНАЛЬНЫМ ПЫТАНЬНІ

У „Праўде“ ад 25 лютага г. г. быў зьмешчан ліст настаўніка тав. *Сьцяпура*, мястэчка Бобр, Крупскага раёну, пад загалоўкам: „*Буржуазныя нацыяналісты арудуюць*“.

Сакратарыят ЦК КП(б)Б як толькі атрымаў гэты нумар „Праўды“ (26-II—33 г.), зараз-жа вылучыў на чале з загадчыкам культпропам ЦК тав. *Ляўковым* тройку для прыняцьця на месцы ўсіх мер па прыцягненьні конкрэтных вінаватых да найстражэйшай адказнасьці за скажэньне ў правядзеньні ленінскай нацыянальнай палітыкі партыі.

ЦК КП(б)Б і Саўнарком прызнаюць, што гэты факт пацьвярджае, *што партыйныя і савецкія організацыі Беларусі не вядуць бальшавіцкай барацьбы за асноўныя прынцыпы інтэрнацыяналізму і ў радзе выпадкаў патураюць буржуазна-кулацкім нацыяналістычным тэндэнцыям.*

Факты, паказаныя ў артыкуле спэцыяльнага корэспандэнта „Праўды“ тав. *Давідзюка—„Пад фальшыва-нацыянальным сьцягам*“ пры самай шырокай праверцы аказаліся правільнымі. Пленум ЦК і ЦКК КП(б)Б, у сувязі з указаным артыкулам, абмяркоўваў скажэньні нацыянальнай палітыкі ў Беларусі.

У сваёй пастанове аб'яднаны пленум прызнаў, што:

„Гэтыя клясава-варожыя вылазкі і дзеяньні антысавецкіх, эсэраўскіх, нацыянал-дэмократычных і бундаўскіх элемэнтаў, якія часта выступаюць пад фальшыва-нацыянальным сьцягам, маглі мець месца ў БССР галоўным чынам таму, што, ня гледзячы на неаднаразовыя ўказаньні і перасьцярогі з боку ЦК УсеКП(б), партыйныя і савецкія арганізацыі Беларусі не зрабілі для сябе сапраўды бальшавіцкіх вывадаў з урокаў нацдэмаўшчыны, прышчэпаўшчыны—разьбітых, але яшчэ не дабітых у БССР і якія актывізуюцца за апошні час. Партыйныя і савецкія організацыі БССР яшчэ па-бальшавіцку не перабудаваліся ў бок конкрэтнага опэрацыйнага кіраўніцтва і дакладнага бальшавіцкага выкананьня партыйных дырэктыў, не разгарнулі яшчэ сапраўды бальшавіцкай самакрытыкі, ня гледзячы на асобы, ня вытруцілі саноўна-панскіх мэтадаў кіраўніцтва і славеснай дэкларацыйнасьці, не разгарнулі яшчэ бальшавіцкай барацьбы з буржуазнымі, перараджэнскімі, нацыянал-опортуністычнымі і гніла-лібэральнымі элемэнтамі, пралезшыя ў партыю“.

Бюро ЦК КП(б)Б прыняло канкрэтныя меры ў адносінах асоб, якія скажаюць нацыянальную політыку партыі або сваёй бязьдзейнасьцю патураюць скажэньню бальшавіцкіх прынцыпаў інтэрнацыяналізму. Абвешчана вымова наркамасьветы тав. *Платуну*, суровая кіраўніцтву ДВБ тав. *Некрашэвічу*, вымова загадчыку сэктарам мастацтва культпропу ЦК КП(б)Б тав. *Модэлю* і нарэшце зьняты з работы заг. Галоўлітам тав. *Сініцкі* і рад іншых работнікаў (рэдакцыі часопісяй, зьмясьціўшых варожыя артыкулы, інстытут гісторыі партыі і г.д.) за патураньне буржуазна-нацыяналістычным тэндэнцыям.

У сьвятле ліста беларускага настаўніка тав. *Сьцяпура* ЦК КП(б)Б і Саўнарком лічаць, што *прынятыя да гэтага часу меры зьяўляюцца далёка невыстарчальнымі.* Партыйныя і савецкія організацыі Беларусі выпусьцілі з-пад увагі, што Усесаюзная Комуністычная партыя і ўрад Савецкага союзу, аказваюць ўсялякае падтрыманьне будаўніцтву нацыянальнай па форме і інтэрнацыянальнай (пралетарскай) па зьместу культуры і выхаваньню бальшавіцкіх нацыянальных кадраў, ставяць ва главу вугла „*політыку збліжэньня пралетараў і поўпралетараў розных нацыянальнасьцяй для сумеснай рэволюцыйнай барацьбы*“ (з праграмы УсеКП(б).

Таму зусім нецярпімы маючыя месца ў Беларусі, аб чым паведамляе таксама тав. Сьцяпура, факты простай забароны карыстаньня расійскай мовы у звароце да дзяржаўных або да якіх-небудзь іншых органаў Беларусі, таксама, як зусім недапушчальны факты прасьледваньня за расійскую гутарку ў прыватным жыцьці. Гэтыя скажэньні ва ўмовах перамогі зьяўляюцца выгоднымі толькі нашым клясавым ворагам.

Прызнаючы памылкі партыйных і савецкіх організацый Беларусі, ЦК КП(б)Б і Саўнарком прымуць рашучыя меры, каб у корані зьнішчыць кулацка-буржуазныя нацыяналістычныя тэндэнцыі і каб на справе весьці бальшавіцкую барацьбу за асноўныя прынцыпы інтэрнацыяналізму.

ЦК КП(б)Б і Саўнарком у бліжэйшыя-ж дні паведамяць у „Праўду“ аб мерах, прынятых у адносінах канкрэтных вінаватых у сувязі з лістом настаўніка т. Сьцяпура, а таксама аб нашых дадатковых мерапрыемствах па барацьбе з буржуазна-кулацкімі нацыяналістычнымі тэндэнцыямі.

З комуністычным прывітаньнем

Сакратар ЦК КП(б)Б М. ГІКАЛО.
Старшыня СНК БССР М. ГАЛАДЗЕД.

„Праўда“.

Пад фальшыва-нацыянальным сьцягам

Гутарка ідзе аб актывізацыі буржуазных нацыяналістаў у Беларусі, аб палітычнай сутнасьці іх выступленьняў, якія адлюстроўваюць супраціўленьне мерапрыемствам пралетарскай дзяржавы з боку гінучага кулацтва.

Кулак у Беларусі адкрыта супроць дзяржаўных загатовак, супроць калгасаў не выступае, ён зварачаецца да новай формы барацьбы, прыкрываючыся фальшыва-нацыянальным сьцягам, паказваючы справу такім чынам, што цэнтр, моў, ушчамляе інтарэсы нацыянальнай рэспублікі. Гэты новы, вельмі тонкі манэўр кулацтва і яго авангарду—нацыянал-дэмакратаў не заўсёды сустракае належны адпор мясцовых комуністаў, якія нярэдка праходзяць міма кулацкіх манэўраў падобнага роду, і тым самым скочваюцца ў балота нацыянал-апартунізму.

У гэтым няцяжка пераканацца, калі прывесьці некаторыя найбольш характэрныя факты. На адным са сходаў у Менбудканторы выступіў нейкі Сухман, які заявіў, што ўся беларуская бульба аддана цэнтру (маецца на ўвазе Ленінград), а карэнным жыхаром прыходзіцца купляць яе на рынку па дарагіх цэнах.

На жаль, парторганізацыя Менбудканторы ня выкрыла гэтага клясава-варожага, паклёпніцкага выступленьня. Кулацкая сутнасьць прамовы Сухмана відавочна. Увесь плян загатовак бульбы ледзь дасягае 8 проц. валавога збору бульбы ў Беларусі.

А сям-там (Акадэмія Навук) зьяўляюцца гутаркі аб тым, што Беларусь мае „асобенную стать", што трактары трэба пасылаць у стэпавыя раёны, у Беларусі, моў, у сілу глебавых умоў нельга араць вялікімі загонамі.

Няўжо гэтыя факты не гавораць аб новых формах супраціўленьня кулацтва калектывізацыі і загатоўкам!

Клясавы вораг ня толькі робіць націск на малаўстойлівыя пласты працоўных. Ён сам стараецца пралезьці ў дзяржаўны апарат, павесьці там шкодніцкую работу. Справа беларускага дзяржземтрэсту, дзе група актыўных прышчэпаўцаў (Прышчэпаў—былы наркамзем Беларусі, які праводзіў у свой час махровую кулацкую політыку), на працягу некалькіх год тварыла контр-рэволюцыйныя справы, зьявілася рэзультатам невыстарчальнай клясавай пільнасьці комуністаў—работнікаў зямельных органаў Беларусі. Група шкоднікаў, якая складалася з нацыянал-дэмократычных элемэнтаў, разьлічвала выклікаць азлабленьне працоўнага сялянства супроць калектывізацыі і для гэтага заблытвала зямляўпарадкаваньне, спрыяла пралязаньню ў калгасы кулакоў.

І ў даны момант зямельныя органы Беларусі, у прыватнасьці, апарат Наркамзему, поўнасьцю яшчэ ня вызваліліся ад чужых элемэнтаў.

Ня зусім добра і ў органах Наркамасьветы Беларусі (кіраўніцтву Галоўліту, кіраўніцтва ВНУ). Так, у вышэйшым пэдагагічным інстытуце, які рыхтуе кадры выкладчыкаў грамадзка-эканамічных дысцыплін, кіраўніцтва асноўнымі катэдрамі ажыцьцяўляецца такімі выкладчыцкімі сіламі, якія ня могуць забясьпечыць марксыцка-ленінскага выхаваньня студэнцтва. Пакажам хоць-бы на артыкул Гесэна („Бальшавік Беларусі", 14, 1932 г.). Гесэн у яўна праваопартуністычным артыкуле, які крытыкуе адну з работ гісторыка Кернажыцкага, упарта даказваў рэволюцыйную ролю беларускага кулацтва ў дакастрычніцкі пэрыяд, цалкам падтрымліваўшага пролетарскі рэвалюцыйны рух.

У мастацкай літаратуры Беларусі за апошні час таксама былі вылазкі нацыяналістычных элемэнтаў. Клясавы вораг у барацьбе з пролетарскай дзяржавай не ганьбуе і такім тонкім інструмантам, як мастацкая літаратура.

Ня так даўно на старонках газэты „Літаратура і мастацтва", якая выдаецца на беларускай мове, зьявіўся паэтычны твор пісьменьніка Баранавых „Сын мацеры". Не ўваходзячы ў ацэнку гэтай рэчы з мастацкага боку, зьвернем увагу толькі на яе *політычную сутнасьць*.

Выбраўшы алегарычную форму, аўтар працягвае буржуазна-нацыяналістычныя ідэі.

„Маці калыхала сына. Плакаў сын і ня ведаў чаго, а маці калыхала, гаварыла:

— Сьпі, сьпі, мой мілы сынок, ня плач-жа.

Вырасьцеш вось... будзеш вялікім, вялікім. Адважным".

Маці пяяла сыну песьню. Кукавала зязюля, сын падрастаў, пачаў пасьвіць стада.

„І яшчэ ішлі, міналі гады. Сумна толькі, але ішлі наперад. Сын мацеры, ідучы за гадамі, вырас.

...Стада ў поле больш не ганяў. Пачаў сеяць палоскі. Шырокія, доўгія палоскі. Сеяў і думаў: „Пасею—пажну".

Сялянскі сын, аказваецца, дарэмна сеяў.

Далей, аказваецца, чужыя людзі пачалі жаць яго палоску. А зязюля зноў кукавала і як быццам насьміхалася над сейбітам.

Паўстае пытаньне, каму, як не *кулаку*, служыць гэты твор? У якую-б мастацкую форму не адзявалася гэта кулацкая мудрасьць, зусім ясна, што ў даным выпадку на старонках „Літаратуры і мастацтва" *поўным голасам загаварыў кулак супроць калектывізацыі*. Зусім незразумела, аб чым думалі шаноўныя рэдактары, што прапусьцілі тварэньне Баранавых у газэце?

Другі факт ня менш паразьлівы. У № 8 часопісі „Беларуская калгасная" надрукавана контр-рэвалюцыйная паэма Нікановіча „Журавіны".

Героям на гэты раз выбран... пралетарскі пісьменьнік. Аўтар апявае становішча пісьменьніка ў нашай краіне. Вакол бяздушша, нікому не патрэбна мастацкая творчасьць. Рабочыя адштурхоўваюць ад сябе прадстаўнікоў інтэлігенцыі.

Герой паэмы блізкі да самагубства. Граюць „Сьмерць Азы". На душы боль „глыбокі і востры, як брытва на гарле". Прыходзіць ліст мацеры з калгасу. Маці сэрцам чуе, што з сынам штосьці нядобрае, кліча яго ў калгас.

Мадэрнізаваны Есенін піша ў адказ ліст, раіць мацеры падсесьці ў вольны час да радыё (яно ёсьць у калгасе) і паслухаць „Сьмерць Азы". Тады маці, моў, зразумее, якія пакуты церпіць яе сын, бо ў гэтай музыцы сабраны ўсе сьлёзы чалавецтва.

Што-ж сказаць аб гэтай рэчы? Брудная, паклёпніцкая выдумка, якая праследуе контр-рэволюцыйныя мэты. „Журавіны"—тыповы прадукт багемы, апэлюючы да варожых клясаў з поваду быццам цяжкага становішча інтэлігенцыі ў Савецкай краіне.

Прыходзіцца толькі зьдзіўляцца клясавай сьлепаце рэдактароў часопісі, якія ўзялі пад абарону гэту контр-рэволюцыйную пісаніну і супраціўляліся забароне часопісі. Да рэчы, рэдагуе часопісь Мурашка, адказны сакратар—*Баранавых*.

У заключэньне нельга не адзначыць яшчэ аднаго факту, праўда, некалькі іншага характару. У сувязі з 50-годзьдзем народнага паэта Беларусі, Янкі Купалы выдан 6 том яго твораў, у які ўключаны таксама некаторыя яўна нацыяналістычныя творы паэта. Паўстае пытаньне, каму патрэбна было выцягваць на сьвет іменна гэтыя вершы? Цікава адзначыць, што гэта далёка ня першы выпадак у практыцы работы Белдзяржвыдавецтва.

Такая заўвага тым больш к месцу, што многія члены партыі апалегетычна адносяцца да творчасьці Янкі Купалы, тым самым нікольк і ня спрыяючы яго здароваму росту.

Мы маем на ўвазе зусім няправільны падыход да ацэнкі творчасьці Янкі Купалы на старонках тэй-жа часопісі „Беларусь калгасная". У № 6—7, прысьвечаным 50-годзьдзю творчасьці паэта, нехта Сідарэнка ў вялікім крытычным артыкуле загадзя папярэджвае чытача аб пазыцыі, занятай часопісьсю:

„Што-б ні „умазаключылі" зараз некаторыя разумовыя паралітыкі і отрадаксальныя гандляры ісьціннай адносна функцыянальнай вобразнасьці купалавай поэзіі і ва ўмовах былой Беларусі і ва ўмовах Беларусі савецкай, як-бы па-фарысейску вытрымана ні гнусавілі

ўсе пачуцьцёвыя кастраты адносна рэакцыйнасьці гэтай поэзіі па прычыне „празьмернага гуманізму“ і іншых падобных зьявішч, уласьцівых быццам і самому поэту ў падыходзе да чалавека і г. д., пад якую-б рубрыку спэкуляцыйнай клясыфікацыі ні падводзілі яго некаторыя бяздарныя „програмшчыкі“ і „хрыстаматчыкі“,—бясспрэчна адно: купалава паэзія ёсьць вельмі яркі факт і магутны ўзор социяльна-нацыянальнага вызваленьня працоўных Беларусі“.

Ці ня ясна, што і ў даным выпадку мы маем яркае праяўленьне нацыяналістычных тэндэнцый? Сідарэнка імкнецца рэстаўраваць ідэю нацыянал-дэмократызму шляхам быццам-бы абароны Янкі Купалы ад вульгарызатараў і літаратурных невукаў. Замест таго, каб крытыкай дапамагчы поэту перамагчы асобныя памылкі, агульнае ўзьвядзеньне ў дабрачыннасьць тых памылак, якія, да рэчы, прызнаваў сам поэт.

Мы пакідаем у баку стыль і тэрміналёгію Сідарэнкі. Так гаварыць можа толькі азлоблены дробны буржуа. У гэтым можна пераканацца яшчэ раз, калі перагартаць той-жа нумар часопісі і прачытаць крытычны агляд творчасьці ўдарнікаў, напісаны тым-жа Сідарэнкам (пад псэўданімам Пеначкіна), у якім разьбіраюцца з пункту гледжаньня расстаноўкі знакаў прыпынку яўна нацыяналістычныя і контр-рэволюцыйныя вершы.

Усе гэтыя факты сьведчаць аб тым, што клясавы вораг перабудоўваецца. Разьбітыя контр-рэволюцыйныя групы яшчэ шавеляцца і там, дзе няма бальшавіцкага кіраўніцтва, дабіваюцца сякога-такога посьпеху. Партыйным організацыям неабходна разгарнуць барацьбу з усякімі праяўленьнямі як ухілу ў бок вялікадзяржаўнага шавінізму, які зьяўляецца галоўнай небясьпекай, так і мясцовага пацыяналізму, памятаючы ўказаньні т. Сталіна, што ўхіл да мясцовага нацыяналізму“... адбівае нездавальненьне аджываючых клясаў раней прыгнечаных нацый рэжымам дыктатуры пролетарыяту, іх імкненьне абасобіцца ў сваю нацыянальную дзяржаву і ўстанавіць там сваё клясавае панаваньне. Небясьпека гэтага ўхілу заключаецца ў тым, што ён культывуе буржуазны нацыяналізм, аслабляе адзінства працоўных народаў СССР і грае на руку інтэрвенцыяністам“.

У барацьбе супроць дыктатуры пралетарыяту вораг пускае ў ход усе сродкі; ён часамі не ад таго, каб выступіць і выступае пад фальшыва-нацыянальным сьцягам.

„Каб разглядзець такога спрытнага ворага і не паддацца дэмагогіі, трэба ўладаць рэволюцыйнай пільнасьцю, трэба ўладаць здольнасьцю сарваць маску з ворага і паказаць калгасьнікам яго сапраўдны, контр-рэволюцыйны твар“ (*Сталін*).

Трэба думаць, што партыйная організацыя Беларусі в гэтай задачай справіцца.

А. Давідзюк.

Марксызм непрымірымы з нацыяналізмам, будзь ён самы „справядлівы“, „чысьценькі“, тонкі і цывілізаваны. Марксызм высоўвае на месца ўсякага нацыяналізму,—інтэрнацыяналізм, зьліцьцё ўсіх нацый у вышэйшым адзінстве, якое расьце на нашых вачох з кожнай вярстой чыгункі, з кожным міжнародным трэстам, з кожным (міжнародным па сваёй эканамічнай дзейнасьці, а затым і па сваіх ідэях, па сваіх імкненьнях) рабочым союзам.

Прынцып нацыянальнасьці гістарычна няўхільны ў буржуазным грамадзтве, і, лічачыся з гэтым грамадзтвам, марксыст у поўнай меры прызнае гістарычную законнасьць нацыянальных рухаў. Але каб гэта прызнаньне не ператварылася ў апалёгію нацыяналізму, трэба, каб яно абмяжоўвалася найстражэй толькі тым, што ёсьць прагрэсыўнага ў гэтых рухах,—каб гэта прызнаньне не вяло да зацямненьня пралетарскай сьвядомасьці буржуазнай ідэалёгіяй.

Н. ЛЕНІН.

В. ВОЛЬСКІ

Аб рэцыдывах нацыянал-дэмократызму ў творчасьці мастака Мініна

Разгортваньне сацыялістычнага будаўніцтва і ліквідацыя варожых клясаў выклікае абвастрэньне клясавай барацьбы і пэўную актывізацыю антысавецкіх элемэнтаў. Гэта абвастрэньне нагляdaецца за апошні час і на літаратурна-мастацкім вучастку ідэолёгічнага фронту. Разгромленыя нацыянал-дэмократычныя элемэнты—агенты кулацка-капіталістычнай контр-рэвалюцыі—зноў робяць спробу аднавіць сваю шкодніцкую антысавецкую дзейнасьць на паасобных вучастках культурнага будаўніцтва. Актывізацыя гэтых элемэнтаў, зьвязаная з абвастрэньнем клясавай барацьбы, пра што гаварыў 23 сьнежня 1932 году у сваім дакладзе на сходзе партактыву Менскай арганізацыі сакратар ЦК КП(б)Б тав. Гікала, патрабуе ўзмацненьня клясавай пільнасьці, патрабуе рашучага змаганьня на два франты—супроць усіх ворагаў ленінскай нацыянальнай палітыкі, супроць усіх клясава-варожых праяў і вылазак на паасобных вучастках мастацкага фронту.

Пра актывізацыю клясава-варожых тэндэнцый, пра пэўныя рэцыдывы нацыянал-дэмократычных канцэпцый у галіне выяўленчага мастацтва сьведчыць апошняя работа мастака-гравера Е. С. Мініна, выстаўленая ім на V-й усебеларускай мастацкай выстаўцы. Гэта—гравюра на дрэве, зробленая па заказу Віцебскага дзяржаўнага музэю. На гравюры, якая зьяўляецца экслібрысам для бібліятэкі азначанага музэю, мы бачым звычайныя атрыбуты нацдэмаўскай сымболікі. На першым пляне зьмешчана фігура сярэднявечнага рыцара ў вайсковым убраньні, які сядзіць у задумлівай позе, схіліўшы галаву, каля аднэй з калюмнаў нейкага порталу. Перад рыцарам скрутак паперы з малюнкам нейкага замку, царкоўная вежа, старадаўняя ваза ды інш. На заднім пляне, наверсе, па кутках—па абодвы бакі порталу зьмешчаны маленькія, ледзь прыкметныя, схэматычна накіданыя партрэты Пушкіна, Леніна і Маркса.

Пры першым выпадковым поглядзе на гравюру можа спачатку здацца, што гэтае дзіўнае злучэньне ў адну суцэльную композыцыю такіх рознастайных элемэнтаў зьяўляецца проста вынікам бяспрынцыпнага эклектызму мастака. Такі пагляд быў-бы памылковым, бо справа абстаіць значна горш. Ніводзін з азначаных вышэй элемэнтаў композыцыі ня трапіў на гравюру выпадкова. Усе яны падпарадкаваны пэўнай ідэалёгічнай мэце. Усе яны трапілі на гравюру ў парадку мастацкага выкананьня пэўнай ідэалёгічна-пасьлядоўнай праграмы. Невыпадкова апынуўся на пярэднім пляне і сярэднявечны рыцар, постаць якога нам, дарэчы, добра знаёма. Гэта той самы сымбалічны рыцар, якога мы ўжо бачылі калісьці з стылізаваным васільком на шчыце—эмблемай нацдэмаўскай тэорыі „нацыянальнай самабытнасьці“ і „незалежнасьці“, „сапраўднай беларускай краскай“, як выказваўся ў свой час адзін з былых ідэалёгаў нацыянал-дэмократызму ў мастацтве Красінскі,—у „Апраметнай“, гэтым сцэнічным увасабленьні нацдэмаўскай ідэалёгіі на падмостках БДзТ2. Гэты рыцар зьяўляецца сымбалем і эмблемай ідэй беларускай буржуазнай дзяржаўнасьці. Вобраз яго быў запазычаны нацдэмамі з сярэднявечнага дзяржаўнага гербу вялікага княства Літоўскага, з так званага гербу „Пагоні“ і аднаўлены імі пасьля рэвалюцыі на дзяржаўным сьцягу і гэрбе буржуазнай Беларускай народнай рэспублікі.

Пра значэньне, якое надаецца ў рабоце Мініна гэтым элемэнтам, сьведчыць яскрава і пропорцыі гравюры. Рыцар—увасабленьне часоў фэўдалізму, гэтага—паводле гістарычных канцэпцый нацдэмаў—„Залатога века“ беларускага культурнага адраджэньня і дзяржаўнай магутнасьці, зьмешчаны на пярэднім пляне малюнку і займае разам з іншымі атрыбутамі сярэднявечча, больш як $^3/_4$ плошчы ўсёй гравюры. Гэтыя атрыбуты цалкам затуляюць портрэты Маркса і Леніна. Апошнія зроблены ледзь прыкметнымі штрыхамі ў выглядзе цьмяных напоўсілуэтаў побач з аднолькавым па памерах і па выкананьню портрэтам Пушкіна і зьмешчаны

мастаком у цёмных кутках гравюры. Як прапорцыі, так і характар разьмяшчэньня элемэнтаў кампазыцыі данага экслібрысу, таксама зусім нявыпадковы. Яны цалкам адпавядаюць ідэолёгічным установкам нацдэмаў ня толькі ў галіне работы над экслібрысам, але і ў галіне музэйнай справе. У пытаньнях музэйнага будаўніцтва нацдэмы заўсёды рабілі націск на адлюстраваньне ў музэйнай экспозіцыі і на вывучэньне ў музэйных сховах момантаў фэўдальнага мінулага пры адсоўваньні ў бок усяго, што зьвязана з сучаснасьцю, з соцыялістычным будаўніцтвам. Гэтыя ўстаноўкі нацдэмаў і знайшлі якраз свае адлюстраваньне ў даным экслібрысе, які зроблены Мініным для бібліатэкі Віцебскага дзяржаўнага музэю. „Экслібрыс—сымболь. Экслібрыс павінен адбіваць дух бібліатэкі, яе характар, уласьцівасьць“,—пісаў калісьці Касьпяровіч, дадаючы між іншым, што „беларускім экслібрысам лічыцца той, які зроблен для беларуса, незалежна ад таго, мастаком якой нацыянальнасьці ён зроблены“.

Мы бачым, што ў данай рабоце мастак Мінін выканаў дырэктывы нацдэмаўскіх тэарэтыкаў, імкнучыся ў сваім экслібрысу адлюстраваць, у пэўных сымбалях зьмест і напрамак нацдэмаўскіх поглядаў на культурнае будаўніцтва і, у прыватнасьці, на музэйную справу.

З гэтай сваёй апошняй працай (у левым ніжнім кутку яе адзначана: 1932 г.) мастак Мінін лічыў патрэбным выступіць на выстаўцы, прысьвечанай 15-годзьдзю Кастрычнікавай рэвалюцыі.

Між тым, якраз ад мастака Мініна грамадзкасьць павінна была чакаць канкрэтных узораў ідэёватворчай перабудовы. З самога пачатку сваёй творчай дзейнасьці ў галіне ксілёграфіі (1925—26 г.г.), у якой ён праявіў сабе выдатным майстрам, мастак Мінін знаходзіўся пад моцнымі ўплывамі нацыянал-дэмакратызму. Сваю значную тэхнічную ўдасканаленасьць у гравюры на дрэве, свой тонкі мастацкі густ Мінін адразу з першых дзён сваёй творчасьці падпарадкаваў выкананьню ідэалёгічных запатрабаваньняў нацдэмаў. У адпаведнасьці з агульным тонам і напрамкам нацдэмаў у мастацтве і мастацтвазнастаўстве, ён прысьвяціў значную большасьць сваіх твораў выяўленьню старажытнай царкоўнай архітэктуры, шукаючы ў абрысах контурах сярэднявечных будынкаў, ў царкоўнай арнамэнтыцы своеадменныя і своеасаблівыя адзнакі беларускага „самабытнага“ стылю. У пошуках гэтага адвечнага нацыянальнага стылю ён зьвяртаўся і да старадаўніх дрэварытаў Скарынінскіх выданьняў, імкнучыся аднавіць іх асаблівасьці—па рэцэпту нацыянал-дэмакратаў у сучаснай ксілёграфіі.

У сваіх выдатных па мастацкай тэхніцы гравюрах Мінін адлюстроўваў, галоўным чынам, вобразы старога Віцебску—касьцёл св. Антона і інш., выконваючы гэтым загады сваіх ідэёвых натхніцеляў—нацдэмаўскіх тэарэтыкаў мастацтва Шчэкаціхіна, Касьпяровіча ды інш. Нядарма нацыянал-дэмакраты заўсёды з захапленьнем адзываліся аб працах Мініна, рэкламуючы яго ў якасьці найбольш выдатнага беларускага нацыянальнага графіка і ўхваляючы форму, зьмест і тэматыку яго твораў.

„... У выніку вывучэньня Мініным старой Магілёўскай і Віленскай гравюры эпохі беларускага адраджэньня і пазьнейшай атрымліваецца клясычная монумэнтальнасьць у яго творчасьці, здаровы рэалізм, не пазбаўлены новых тэхнічных дасягненьняў“—пісаў Касьпяровіч [1]).

„У выніку ўважлівага вывучэньня свайго краю, беларускіх дрэварытаў Скарынінскага часу і пазьнейшых, а таксама клясычнай гравюры даў шэраг моцных дрэварытаў з адбіткам краявідаў і тыпаў Віцебску, а таксама Віцебскіх дэталяў у экслібрысу“, паўтарае Касьпяровіч у другім месцы [2]).

Да станоўчай ацэнкі тэматыкі і накірунку творчасьці Мініна далучаецца і І. П. Фурман: „тэмамі сваіх гравюр Мінін выбраў галоўным чынам архітэктурныя помнікі гораду Віцебску і таму, у краязнаўчых адносінах яго работы вельмі каштоўныя, выяўляючы мастацкія прыгожасьці гораду“ [3]).

Ксілёгравюры Мініна, разам з гравюрамі Юдовіна і Гарбаўца, маюць паводле думкі Фурмана вялікае значэньне ў жыцьці мастацтва нашага краю. Да гэтых гравюр будуць зьвяртацца ня толькі знаўцы мастацтва, а ўсялякі, хто вывучае мясцовы край, і асабліва той, хто вывучае архітэктуру і быт краю, бо ў гравюрах памянёных мастакоў даволі поўна выяўлен надворны від гор. Віцебску і яго ўнутранае жыцьцё [4]).

Гравюра, выстаўленая Мініным на V-й усебеларускай выстаўцы, не зьяўляецца першай спробай

---

[1]) „Краязнаўства ў сучаснай графіцы“,—час. „Наш край“ № 12. 1926 г.

[2]) „Вывучэньне Віцебскай літаратуры мастацтва“—„Маладняк“ № 6, 1927 г.

[3]) І. П. Фурман „Віцебскія мастакі і граверы“—выд. Віц. Акр. Т-ва Краязнаўства, 1928 г.

[4]) Таксама.

мастака ў галіне кніжнага знаку (экс-лібрысу). Асаблівай заслугай Мініна, Фурман лічыць тое, што „Мінін першы зрабіў спробу стварыць нацыянальны беларускі ex-libris. Такія яго гравяваныя кніжныя знакі Беларускіх культурных дзеячоў: А. Шлюбскага, М. Касьпяровіча і М. Мялешкі“ [1].

Гэтыя гравюры, зробленыя Мініным для кніжных знакаў сваіх ідэёвых кіраўнікоў і настаўнікаў, вядомых нацдэмаў Касьпяровіча, Шлюбскага і Мялешкі, прасякнуты таксама звычайнымі матывамі нацдэмаўскай самабытнасьці.

Кніжны знак, зроблены Мініным у 1925 г. для М. Касьпяровіча, зьяўляецца чатырохкантовай ксілёгравюрай. З левага боку яе зьмяшчаецца вертыкальна пастаўленая орнаментальная палоска з стылізаваным васільком, запазычаная, як адзначае сам Касьпяровіч з Віленскіх выданьняў XVI ст. У палоску ўрэзваецца круг, у сярэдзіне якога жанчына лістае кнігу. У пэрспэктыве краявід з корпусам Віцебскай рынкавай царквы. Літары прозьвішча „М. Касьпяровіч“ выканаты славянскай вязьзю, у так званым скарынінскім стылі.

Экс-лібрыс, зроблены для Шлюбскага, характэрны сваім голым этнографізмам. У цэнтры яго знаходзіцца курган. З левага боку кургана сядзіць стары селянін і грае на цымбалах. На кургане сядзіць таксама стары і грае ў дуду. Побач з ім яшчэ адзін стары у саламяным капялюшы стаіць і грае на трубе.

Нацдэм Шлюбскі з задавальненьнем знаходзіў у гэтых экс-лібрысах работы Мініна яскравыя адбіткі беларускага „нацыянальнага адраджэньня“.

„Сучаснае адраджэньне беларускай культуры—пісаў ён,—адбіваецца і на беларускім ex libris'e, якому прыдаюцца нацыянальныя формы ня толькі надпісамі, але зьместам і ідэямі малюнку, так напр. знак этнографічнага аддзелу бібліятэкі А. Шлюбскага (знак працы мастака Мініна) дае тыпы беларусаў з іх нацыянальнымі музычнымі прыладамі“... І далей— „Знак М. Касьпяровіча (знак працы Мініна) мае беларускія старадаўнія орнамэнты і г. д.“.

Прыведзеных прыкладаў даволі, каб убачыць, што ў параўнаньні з мінулым у ідэёвым і тэматычным напрамку творчасьці Мініна нічога не зьмянілася. Апошняя работа Мініна нічым не адрозьніваецца ад мінулых этапаў яго творчага шляху. Яна гаворыць аб адсутнасьці ў творчасьці Мініна ідэолёгічных зрухаў, аб адсутнасьці імкненьня да актыўнай перабудовы, да адмаўленьня ад мінулых памылак. Яна сьведчыць аб тым, што Мінін працягвае карыстацца ў сваёй творчасьці нацдэмаўскай рэцэптурай. Сваёй працай Мінін аб'ектыўна ці суб'ектыўна—ад гэтага справа ўсёроўна не мяняецца, дапамагае спробам апошніх рэшткаў разьбітых і разгромленных нацыянал-дэмакратычных элемэнтаў аднавіць пад фальшыва-нацыянальным сьцягам сваю антысавецкую работу і шкодзіць нацыянальна-культурнаму будаўніцтву.

[1] І. П. Фурман „Віцебскія мастакі і граверы“—выд. Віц. Акр. Т-ва Краязнаўства, 1928 г.

А. УСС

пятая

УСЕБЕЛАРУСКАЯ МАСТАЦКАЯ выстаўка

Да Кастрычніцкай рэволюцыі ў галіне выяўленчага мастацтва, як якасна, так і колькасна Беларусь мела зусім слабыя і нязначныя кадры мастакоў. Было ўсяго некалькі чалавек мастакоў — аматараў, выключна станкавістаў, якія сваімі творамі абслугоўвалі чыноўнікаў, гарадзкое мяшчанства і дробную шляхту; адбівалі жыцьцё і быт дробнай буржуазіі. Гэта было дробнае, інтымнае, хатняе мастацтва. Толькі Кастрычнік адчыніў шырокія шляхі для разьвіцьця культур нацыянальных па форме і соцыялістычных па зьмесьце. Кастрычніцкая рэволюцыя дала шырокія магчымасьці для разьвіцьця і росту беларускай культуры, мастацтва, навукі, літаратуры і г. д. Кастрычнік адчыніў шырокі шлях і для выяўленчага мастацтва. Яно вызвалілася ад таннай, мяшчанскай мішуры і вышла на вуліцы, на плошчы, зьлілося з масамі і шырокім бурным патокам хлынула ў жыцьцё.

З разьвіцьцем і ростам соцыялістычнага будаўніцтва, культуры, — расьце і пашыраецца сэктар савецкага выяўленчага мастацтва. Будуюцца заводы, фабрыкі, ствараюцца тэатры, палацы культуры, дамы адпачынку, жыльлёвыя памяшканьні для рабочых—усё гэта будаўніцтва не абыходзіцца без мастацтва.

У той ці іншай ступені гэта будаўніцтва прыцягвае да сябе на службу станкавую і мономэнтальную жывапісь і скульптуру. Ні адна кінокарціна, ні адна тэатральная пастаноўка не абходзяцца без мастака-аформіцеля. Драматычнаму слову, герою, сцэне—мастак-аформіцель дае фон, дае адпаведны тон, афарбоўку, дае п'есе матар'яльную абалонку, у якой драматычны твор пачынае жыць сакавітым поўнакроўным жыцьцём.

Мастак грае вялізарную ролю ня толькі ў тэатры, кіно, чя толькі непасрэдна ў мастацтве—ён грае вагромністую ролю ў афармленьні нашага быту, у афармленьні нашых сьвят, урачыстых паседжаньняў, масавых гульняў, дэмонстрацый і г. д.

Вось гэтай сваей афармленчай працай выяўленчае мастацтва ўвайшло ў цела і кроў нашага рэволюцыйна-грамадзкага жыцьця. Яно ўжо моцна ўвайшло ў гісторыю пасьлякастрычніцкай Расіі і стала значным фактарам, актыўным удзельнікам у пабудове соцыялізму ў нашай краіне.

І цяпер выяўленчае мастацтва зьяўляецца аднэй з самых важных сустаўных частак ня толькі фронту мастацтва — гэтага моцнага ідэолёгічнага вагара ў галіне выхаваньня працоўных мас,—але фронту ўсёй культурнай рэволюцыі наогул.

Праўда, трэба адзначыць, што мы гэтай вагромнай важнасьці выяўленчага мастацтва, яго ролю ў нашым штодзенным творчым і політычным жыцьці не дацэньваем. А выяўленчае-ж мастацтва і літаратура—гэта-ж дзьве родныя сястры.

Шэкспірам захапляліся буйнейшыя мастакі малярства. Каўльбах, Дэлякруа — пісалі вялікія палотны на тэмы з Шэкспіраўскіх твораў. І наадварот, на тэмы твораў Мікель-Анджэло, на тэмы яго мастацкіх карцін буйнейшымі пісьменьнікамі таго часу пісаліся поэмы, сонэты. Грэцкае выяўленчае мастацтва эпохі росквіту стаяла зусім ня ніжэй Гомэра, Софокла, Эсхіла. А мастакі эпохі вазраджэньня—Рэфаэль, Мікель Анджэло, Леонардо-да-Вінчы па сваёй мастацкай сіле і ідэёвай філёзофскай выразнасьці стаялі зусім ня ніжэй такога вагромнага пісьменьніка, як Дантэ і Алігіеры. Так што літаратура і выяўленчае мастацтва ішлі заўсёды побач, адно другое выяўляючы, адно другому дапамагаючы.

Політычны лёзунг бывае менш даходзіць да мас, а часамі і зусім не даходзіць, калі ён мастаком не перакладзен на маляўнічую, простую мову плякату ці карціны.

Хто ня ведае той розьніцы, тэй вялікай сілы выяўленчага мастацтва, якую яно адыгрывала ў гады грамадзянскай вайны, калі яно у сваіх плякатах і карцінах ажыўляла творы Дзем'яна Беднага і барацьбітоў Чырвонай арміі прымушала сьмяяцца, ад душы рагатаць ці абурацца, загарацца злосьцю супроць контррэволюцыі.

Літаратура і мастацтва — заўсёды рука аб руку працуюць над адным і тым-жа матар'ялам, толькі працуюць па рознаму, кожны па свойму. Розьніца толькі ў прынцыпе майстэрства, у прынцыпе вобразнага выражэньня тэй ці іншай ідэі. Што мастак слова змажа выразіць часамі двума — трыма словамі, у дзьве—тры хвіліны, дык мастак часамі ня здолее гэта выразіць у тры—чатыры месяцы, а скульптару на гэта будзе патрэбна цэлыя гады. Настолькі складанай бывае форма майстэрства, форма рэчаў.

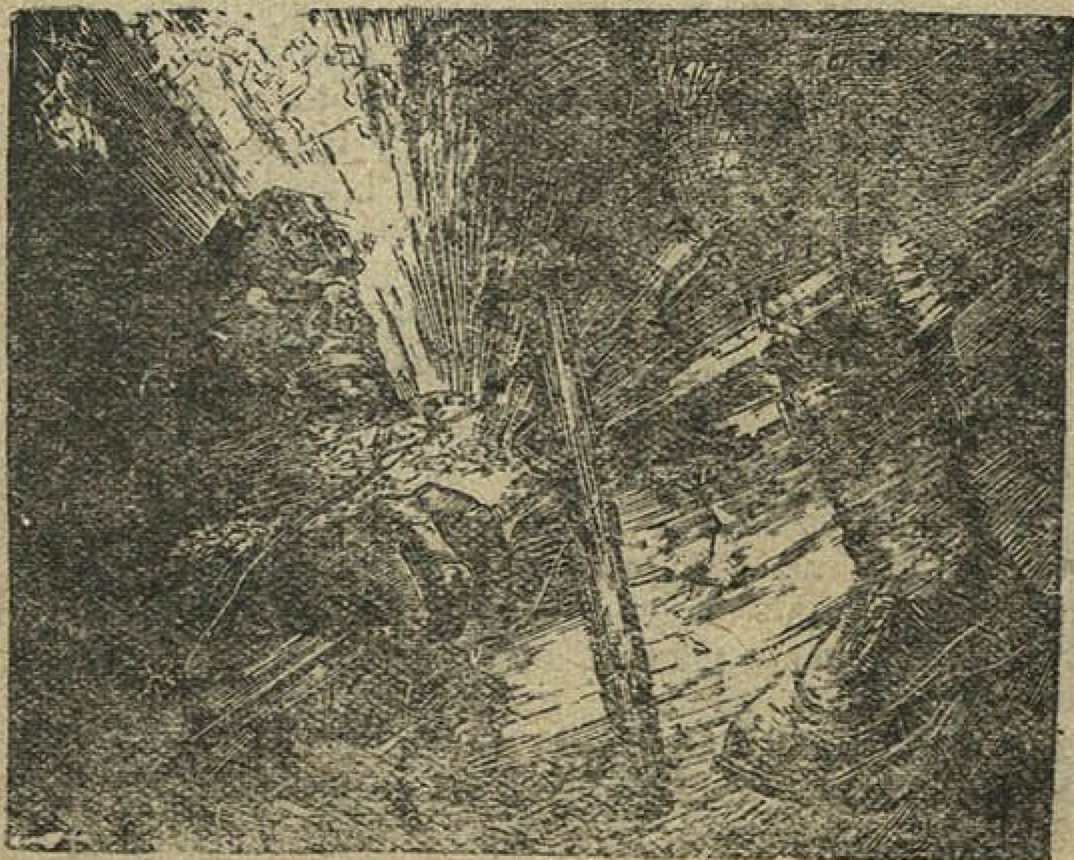
Часткова выяўленчае мастацтва ў моц гэтага адстае ад літаратуры. Яно патрабуе асабістых, адменных ад літаратуры тэхнічных умоў для працы. Калі пісьменьнік у сваёй працы абыходзіцца біблітэкай, адным пакоем, стапой паперы, а часамі толькі адным блёкнотам і алоўкам, дык мастаку патрабуюцца фарбы, палотны, падрамнікі, мольбэрты, спрыяючая сьветлая майстэрня, а часам і цэлыя будынкі, якія прыстасаваны і абсталяваны для вытворчай працы. Пагэтаму выяўленчае мас-

Шаўчэнка „Плытнікі“

тацтва разьвіваецца слабей і марудней, чым літаратура.

З прычыны нашай недастатковай ўвагі фронту выяўленчага мастацтва на выстаўках зьяўляюцца клясава-варожыя элемэнты, на рынак зьяўляецца мастак-халтуршчык, рвач, які дае нам выяўленчую продукцыю надзвычай нізкай мастацкай якасьці, часамі нават надзвычай шкодную ў ідэолёгічных адносінах.

Наш музэй засьмечан архаікай, хварэе адсутнасьцю добрай высока-якаснай сучаснай карціны, скульптуры. Нашы літаратурныя выданьні хварэюць адсутнасьцю добрага афармленьня кнігі, адсутнасьцю добрай ілюстрацыі. Усе гэта прымушае нас задумацца над фронтам выяўленчага мастацтва, прымушае нас абвясьціць барацьбу з рвацтвам, з прыстасаваньнем у галіне выяўленчага мастацтва, прымушае нас весьці барацьбу за добрую якасьць продукцыі выяўленчага мастацтва, за тэхніку, за майстэрства ў выяўленчым мастацтве, за яго партыйна-ідэолёгічную выразнасьць і ідэёвую паглыбленасьць. Бо мастацтва ў нашым жыцьці адыгрывае вялізарную ролю. Яно, як кажа Гегель—зусім зьмяняе



Е. Мінін „Вайна“ (дрэварыт)

наш пункт гледжаньня на рэчаіснасьць[1]. Кожная добрая карціна ў нашым пролетарскім сэнсе, кожная хоць колькі-небудзь, якая заслугоўвае ўвагі, выстаўка—ёсьць крок наперад да перамогі пролетарскага сьветапогляду над буржуазным, крок наперад па шляху да бясклясавага грамадзтва.

Таму кожная выстаўка, кожны новы мастацкі твор малярства, кожны этап новага творчага росту пролетарыяту павінен быць адзначан і ўлічан з усёй сур'ёзнасьцю, паколькі ён у нейкай меры вызначае ступень магчымасьці фронту выяўленчага мастацтва — гэтага вялізарнага і вельмі важнага вучастку савецкай беларускай культуры,—нацыянальнай па форме і соцыялістычнай па зьмесьце.

У гэтых адносінах, у адносінах барацьбы за мастацкую якасьць і ідэёвую паглыбленасьць савецкага беларускага выяўленчага мастацтва — зьявілася даволі важным момантам у разьвіцьці беларускага мастацтва 5-я ўсебеларуская мастацкая выстаўка, якая нібы падвяла вынікі ўсяму пройдзенаму шляху беларускага мастацтва за 10—12 год у пасьлякастрычніцкі пэрыод. Падвяла вынік хістаньням, шуканьням і намеціла, праўда, вельмі яшчэ слабыя, але прыкметныя вехі, па якім у бліжэйшы час у сваім разьвіцьці павінна будзе ісьці выяўленчае мастацтва Беларусі.

Гэты шлях вызваленьня ад варожых нам буржуазных уплываў вызваленьня ад сухога формалізму, ад абстрагаванага рацыяналізму,—шлях да здаровага, моцнага рэалізму, шлях да конкрэтнага, усебаковага рэальнага паказу нашай савецкай сапраўднасьці ў поўнакроўных, сакавітых мастацкіх вобразах выяўленчага мастацтва.

На 5-й усебеларускай выстаўцы ўдзельнічаюць мастакі Менску, Віцебску, Гомеля. Гэта яшчэ зусім і зусім маладыя кадры, якія год—другі, як скончылі тэхнікумы, вышэйшыя мастацкія ўстановы. Яны крочаць у мастацтва сьмела, з маладым задорам, з вялікай бадзёрасьцю. Гэта людзі здаровых новых шуканьняў у мастацтве, людзі барацьбы за новы мэтод работы за стыль, за ўнядрэньне ў мастацтва моцна здаровага пролетарскага сьветапогляду. Гэта людзі, якім ва ўчобе і на практыцы сваёй штодзеннай мастацкай працы прыходзілася і прыходзіцца весьці напружаную барацьбу з буржуазнай профэсурай, з чужымі нам буржуазнымі ўплывамі ў выяўленчым мастацтве: з містыкай, ідэалізмам, з абстрагаванымі голымі формалістычнымі плынямі і з гнілымі рэакцыйнымі нацдэмаўскімі тэндэнцыямі. Большасьць з іх становяцца на здаровую, моцную глебу і імкнуцца адлюстраваць і паказаць у сваіх творах нашу савецкую рэчаіснасьць у яркіх, сакавітых, здаровых танох.

З усіх прадстаўленых работ на выстаўцы— сваёй найбольшай закончанасьцю і вобразнай выразнасьцю — выдзяляюцца работы маладога мастака Пашкевіча. Асабліва тры яго карціны: „Партызаны“ (композіцыя з двух постацей), „Лесараспрацоўкі“ і „На варце“.

Творы Пашкевіча, іх мастацкая трактоўка падаецца гледачу некалькі ў няэвычайным пэрспэк-

[1] Мастацтва зусім перамяняе наш пункт гледжаньня на рэчаіснасьць. Спачатку яно ставіць нас твар да твару з рэчамі ў зусім наглядальным становішчы. У той-жа час яно лепшым чынам адбірае наша раўнадушша, зварочвае нашу ўвагу, занятую другімі рэчамі, на прадстаўляемае становішча, якое, каб быць зразумелым, патрабуе сконцэнтраваньня на сябе нашых поглядаў (Гегель. Эстэтыка. М, 1859 год, стар. 128).

тыўным вырашэньні. Людзі, падзеі, дзеяньні, акружаючыя абставіны, фон—пададзены дэкоратыўна, у манэры плоскага паказу. Композыцыя, расстаноўка сакавітых, зялёных каляровых плям—крышталяў пададзены надзвычай абуджана, дынамічна. Усё гэта з надзвычайнай напружанасьцю і сілай накіроўваецца ад цэнтру да пэрыфэрыі композыцыі і толькі ў цэнтры моцныя буравата-шэрыя плямы (фігуры людзей) стрымліваюць усю гэту каляровую імклівасьць, шумлівасьць і надаюць усёй композыцыі спакойны тон.

У цэнтры карціны, сярод масы моцнай зеляніны—пададзены постаці людзей—(партызаны, дровасекі), якія, ня гледзячы на ўсю дэкоратыўнасьць фону, чотка вырысаваны, ярка схоплены і выражаны ў сваёй псыхолёгічнай акрэсьленасьці. Партызаны у мастака Пашкевіча—гэта ня проста людзі, якія крычаць, шумяць, гэта людзі—мысьліцелі, людзі філёзофы. Яны думаюць, разважаюць, але ня дзейнічаюць. Вобраз чалавека ў мастака Пашкевіча — гэта тып філёзофа. сузіраляніка („На варце"). Таму ў яго няма вясёлых, крыклівых, знадворна шумлівых сцэн, а ёсьць стрыманасьць, супакой. Але гэта стрыманасьць, супакой пададзены мастаком з вялікай унутранай напружанасьцю.

„Партызаны". За сталом невялікая група людзей (6—7 чалавек) з задуманымі, заклапочанымі тварамі—разглядаюць плян. Другая карціна тэй-жа назвы. На плошчы ў дыяганальнай пабудове разьмяшчаюцца дзьве постаці партызан. Адна постаць стаіць, другая, седзячы, нешта чытае, разьбірае. Зноў супакой, сузіральнасьць. Вось гэта супакоеньне, задумлівасьць, некаторая сузіральнасьць постацей,—композіцыйна вядзе мастака не да масавасьці сцэн, постацей, а да невялікай колькасьці асоб у два—тры чалавекі („Партызаны", „На лесараспрацоўках", ці нават да аднэй постаці, як „На варце".

„На варце"—спакойная сузіральная постаць партызана з сабакам. З глыбокім задумлівым пранізальным поглядам глядзіць на вас постаць старога партызана.

Мастак малады, з вялікім тэмпэрамантам, з вялікім адчуваньнем і разуменьнем таго, што ён малюе. У своеасаблівай дэкоратыўнай манэры маляваньня і моцнай композіцыйнай трактоўцы постацей, — мастак дасягнуў вялізарнай мастацкай выразнасьці і ідэйнай насычанасьці.

Мастак не баіцца яркасьці, сьвежасьці фарб, сілы колераў. Яго композыцыя па колеру надзвычайна яркая, сочная, шумлівая. Сьвежая, пышная, густая зеляніна ў перамешку з надзвычайна моцным белавата-шэрым колерам—срэбрыцца, пераліваецца, з сілай прабіваецца з рамак і аблівае гледача сьвежым, бадзёрым, здаровым настроем.

Пашкевіч—мастак вялікай сілы, здольны майстар.

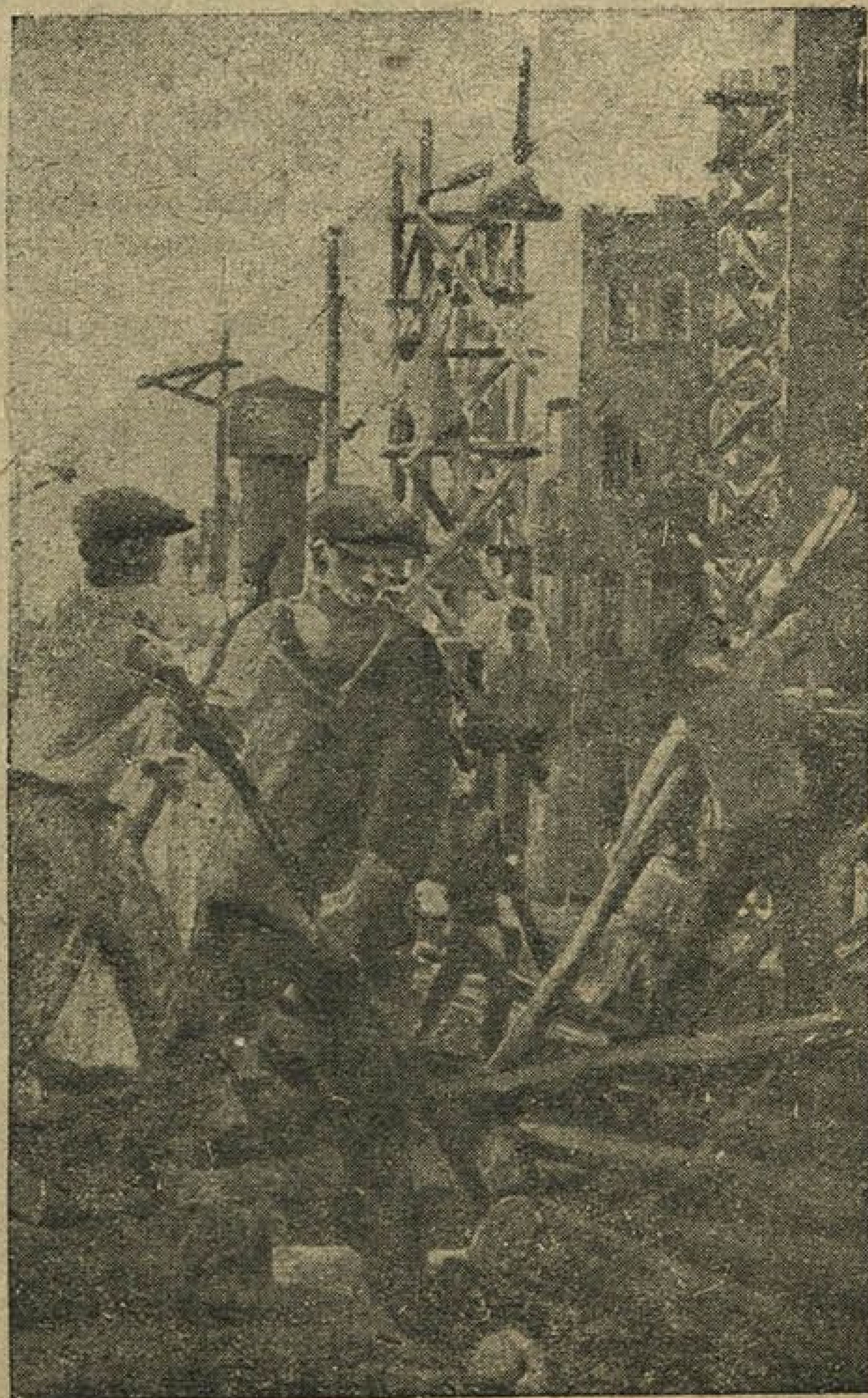
Мастак Доўгяла. Карціна „Дзіцячая пляцоўка ў колгасе". Композіцыя, скупая па калерыту. Па фактуры, па манэры маляваньня надзвычайна моцна і шчыльна зроблена. Зелянаватае неба. Моцны насычаны зелянінай масыў лісьця. Трактоўка постацей сваёй сілай і масыўнасьцю гармануе з асноўным тонам карціны. Постаці людзей шчыльныя, моцныя. Сваёй прымітыўнасьцю яны некалькі напамінаюць Гогэна. Тыпаж няўдалы, недапрацаваны. Адчуваецца рэмінісцэнцыя карцін Сэзана і Гогэна, але ёсьць і сваё ў мастака. Гэта жыцьцёвасьць,

Р. Семашкевіч. Чырвоная армія—апора СССР

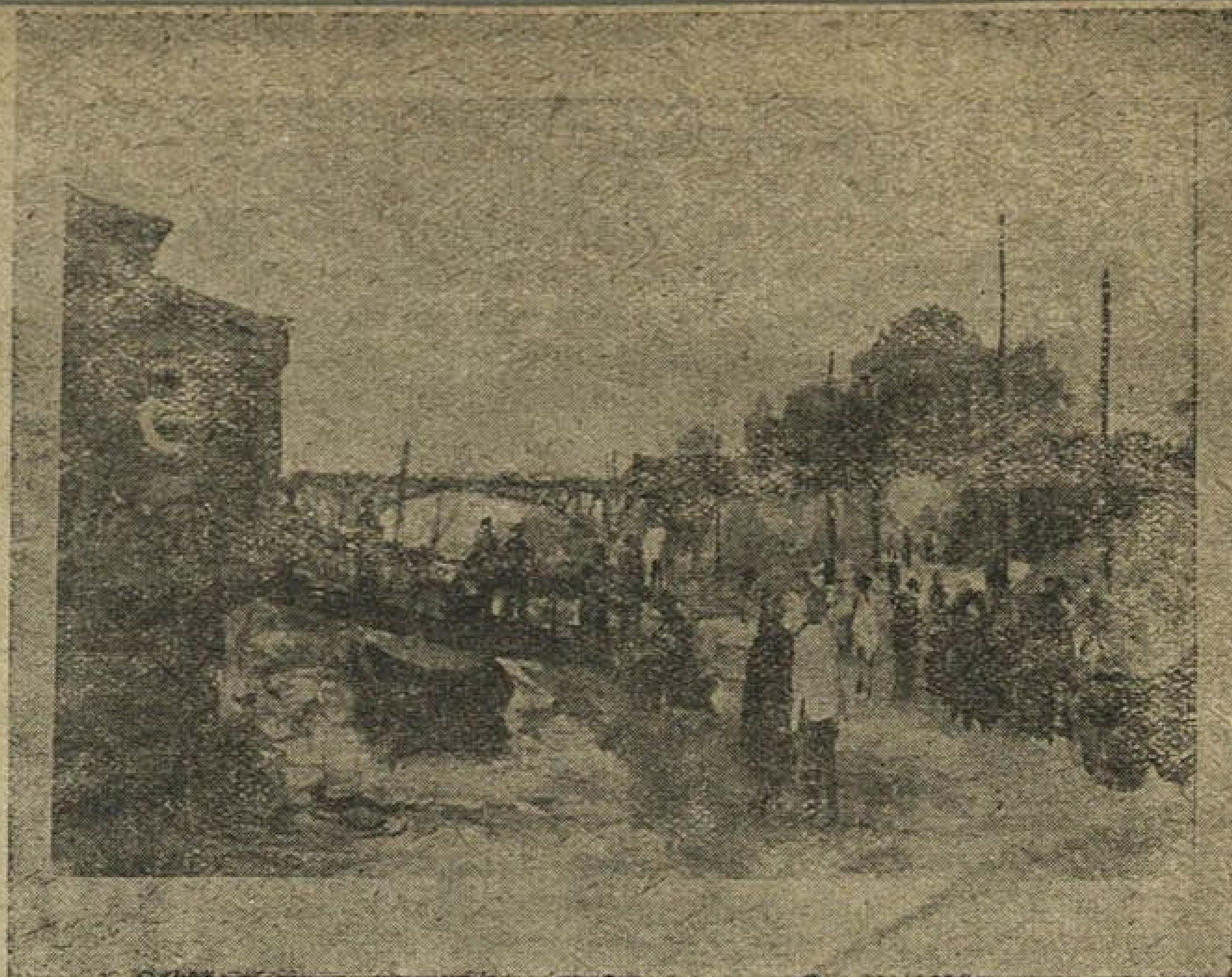
непасрэднасьць уражаньняў, своеасаблівая трактоўка ў перадачы пэйзажных момантаў карціны, якія па сваёй сіле і сьвежасьці ўтвараюць на гледача добрае ўражаньне.

Другая яго рэч „У Заходняй Беларусі" (арышт селяніна). Гэта работа па тэхніцы і композіцыі слабей першай, але па замыслу тэмы да агульнай сваёй выразнасьці, па настрою—вострая і актуальная.

Бедная шэрая беларуская вёска, прыціснутая да зямлі асьцервянелым польскім фашызмам.



П. Гаўрыленка „Будаўніцтва"



Л. Лейтман „Прыстань“

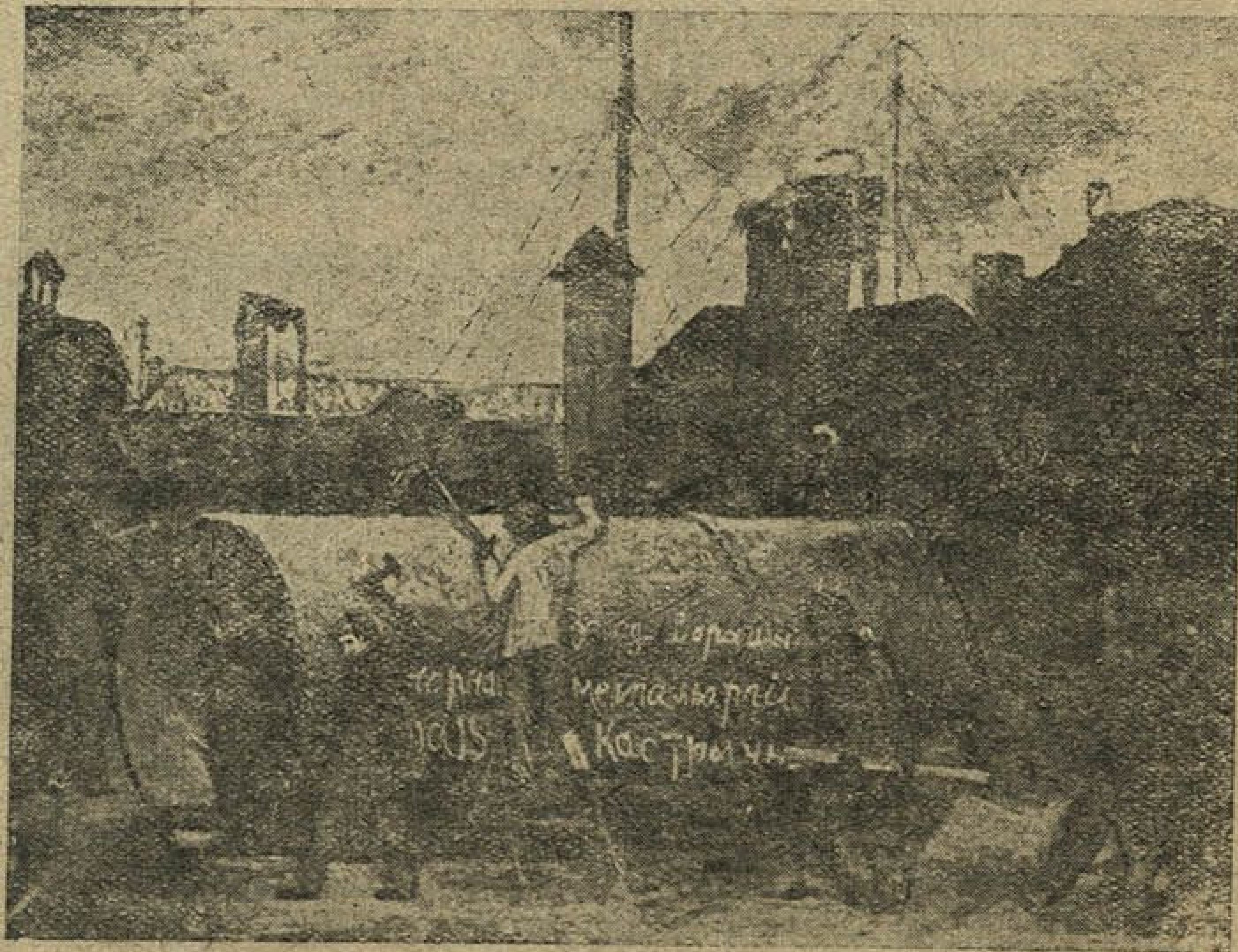
Шэрыя, поўразбураныя, сялянскія хаты. Стоптаная, пакамечаная, пачарнеўшая ад фашысцкіх ботаў худасочная зеляніна. Каля дарог крыжыкі, магілкі ды шыбельніцы. Навокал—цемра, непераможнае гора і сум. А над усім гэтым уздымаюцца крумкачы — сымбаль драпежніцтва, сымбаль фашысцкай улады. На пярэднім пляне карціны сутулая, бяскроўная постаць беларускага селяніна, бесчалавечна прыдушанага і скалечанага фашысцкім урадам Польшчы. Пад фашыстоўскімі пікамі ён ідзе, панура схіліўшы галаву, у турму, ідзе на катаргу. Ад карціны вее сумам і безнадзейнасьцю. У асноўным мастак ня дрэнна схапіў вобраз Заходняй Беларусі, прыдушанай ботам белапольскай акупацыі.

Але яшчэ не ўвайшоўшае ў моц мэйстэрства мастака, яго слабая тэхнічная падрыхтоўка, не дала поўнай магчымасьці мастаку давесьці гэту вострую тэму да канца, давесьці яе цалкам да гледача. Яна не закончана. Эскізна накідана. Зярнё ёсьць, мастаку трэба больш прадумаць вобразы, становішча постацей, іх псыхолёгічную выразнасьць, мастацкую поўнакроўнасьць і давесьці яе да канца з выходам некаторай магутнасьці, сілы і пераконанасьці ў сваёй праваце, рэвалюцыйнай часткі беларускага батрацтва і сялянства, якое змагаецца.

Мастак Доўгяла валодае вялікім мастацкім пачуцьцем, тэмпэрамантам. Здаровым моцным адчуваньнем прыроды, нашай сучаснасьці. Гэта прыкметна па яго моцным здаровым эцюдзе з натуры „Жыта з дарогай“. Моцная зеляніна, жыта, гучнае неба, вельмі гармоніруе з агульным тонам карціны. Мастак баіцца схапіць агульны тон і выразіць агульны настрой, а гэта-ж і галоўнае ў мастацкім творы.

Мастак Забораў. З 4-х яго работ — больш за ўсе прыцягвае ўвагу гледача, па свайму адчуваньню, бадзёрая, жыцьцёрадасная яго карціна „Новыя людзі і новы горад“. Тэма новая, актуальная і вельмі цікавая. Лепш за ўсё мастаку ўдаліся моманты гарадзкога пэйзажу. Адчуваецца вялікі размах шчырасьці і вялікая любоў мастака да таго, што ён адлюстроўвае: не пасыўныя, не казённыя адносіны да справы, а шчырасьць і любоў. Але што тычыцца постацей — новых людзей, дык яны не ўдаліся мастаку. Яны па свайму знадворнаму вобліку, па сваёй псыхолёгічнай афарбоўцы — старыя людзі. Тыпаж слабы, няўдалы. Акрамя таго ён па сваёй маляўнічай трактоўцы выпадае з агульнага пляну карціны. Ня вяжацца з агульным фонам, агульным настроем карціны. Тэхнічна карціна сырая, прымушае чакаць шмат лепшага.

Работы Гаўрыленка „Пуск заводу“ і „На будоўлі“ па сваёй маляўнічасьці вельмі моцныя. Мастак імкнецца паказаць нашу сапраўднасьць моцна, востра і жыва. Асабліва пуск заводу. Тут адчуваецца ўрачыстасьць, радасьць, шум, рух мас. Агульны настрой перададзен, але слаба ў дэталях, у рысунках. Няма яснасьці, чоткасьці ў трактоўцы постацей. Схэматычны, слабаваты тыпаж і композіцыя на будоўлі. Мастак у паказе нашай рэчаіснасьці стаіць на моцнай здаровай рэалістычнай глебе, але яму, як і іншым таварышом, выявіць свой настрой і адносіны да рэчаіснасьці вельмі мяшае іх слабасьць, адсутнасьць маляўнічых, тэхнічных ведаў, майстэрства і навыкаў.



А. Кастэлянскі „На заводзе Варэшылава“

З работ мастака Ахрэмчыка (Віцебск) заслугоўвае вялікай увагі эскіз да карціны „2-гі зьезд РСДРП“. Эскіз па свайму палатну да раскрыцьця гістарычных падзей, па сваёй маляўнічай і композыцыйнай трактоўцы гэтага пытаньня—надзвычай глыбокі і цікавы. Падзеі палітычнай партыйнай барацьбы, расколу, дзеяньне—маляўніча трактуюцца ў яркіх зелянаватых тонах і гледача настройвае на некаторую пільнасьць: вось-вось разразіцца навальніца.

Композыцыйна надзвычай моцна, востра і шырока разгортваецца тэма. Спрэчкі ў поўным разгары. Зьлева на трыбуне Ленін—візаві другі прамоўца. Ён нешта гаворыць, жэстыкулюе. Удзельнікі зьезду ў замяшацельстве. Напружанасьць, зьбянтэжанасьць. Хістаньне меншавіствуючай інтэлігенцыі і ўстойлівасьць бальшавікоў, постацей за сьпіной Леніна. Каляровая пабудова карціны ідзе з права налева ад халодна зелянавата-сініх яркіх таноў, да ружова-рудаватых гучачых бурлівым тонам. Майстэрскі перададзена стрыманасьць руху, пільнасьць.

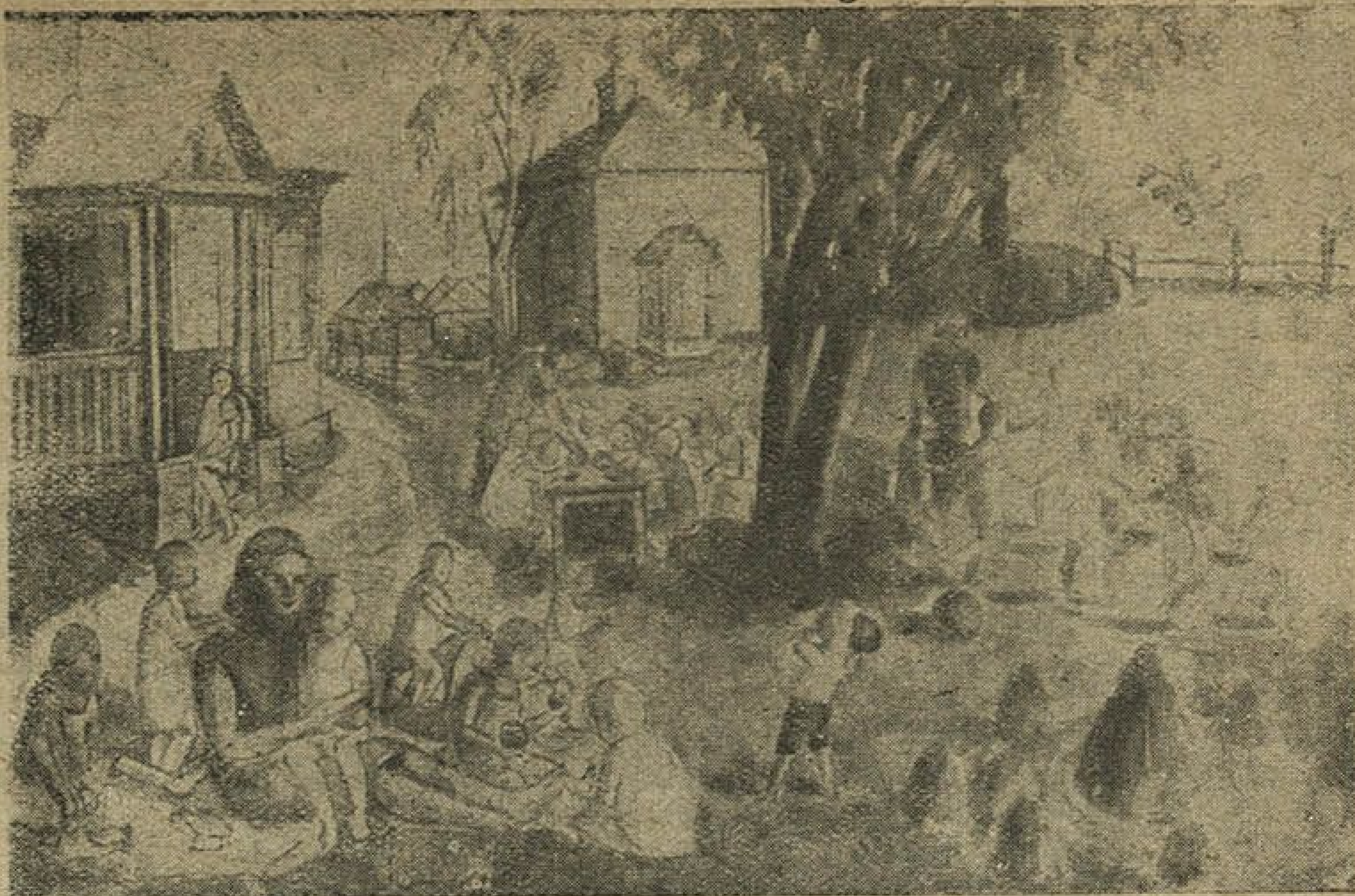
Мастак паказвае выходны пункт падзей, выходны момант—разгар спрэчак, але ўжо з гэтага моманту відаць вынік спрэчак, у бок перамогі бальшавікоў над меншавікамі.

Твор ня скончаны. Гэта эскіз да карціны. Але ўжо тое, што ёсьць—дае магчымасьць чакаць ад мастака сільнага моцнага мастацкага твору на партыйную гістарычную тэму.

Трэба адзначыць нядрэнныя працы мастака Джэжыца. Яго „Сустрэчны“, „Раніца“ (эскіз) цікавы па сваёй вастраце і орыгінальнай трактоўцы пэйзажных момантаў.

Выразен, надзвычай дынамічан эскіз „Сплаўшчыкі“ (мастак Шаўчэнка).

Але акрамя гэтай моцнай і жыцьцёрадаснай і, па сваей тэндэнцыі, здароваму струменю ў беларускім выяўленчым мастацтве, які надае здаровы, бадзёры тон усёй выстаўцы — ёсьць лінія і



Даўгяла „Дзіцячая пляцоўка“

крайней бездапаможнасьці, манернічаньня, таптаньня на адным месцы (Аксельрод, Семашкевіч, Мінін, Кастэлянскі і інш.).

Гэтыя мастакі працуюць ужо год 6—7, але ў іх няма поступу ўперад—няма разьвіцьця. Яны ня ведаюць, не адчуваюць нашай сучаснай рэчаіснасьці. Яны топчуцца на месцы, барахтаюцца ў лапах фармалізму, а некаторыя з іх нават знаходзяцца пад уплывам клясава-варожых настрояў—нацдэмаўшчыны.

Узяць, напрыклад, мастака Мініна. Ён у сваіх гравюрах па дрэву не зварочвае ўвагі на нашу рэчаіснасьць, а больш усяго захапляецца архаікай, старым фэўдальным жыцьцём. Мастак уцякае ад нашай сучаснай рэчаіснасьці, хаваецца пад стрэхі старых, разбураных мястэчак, яго завуць да сябе вобразы рыцараў, вабіць да сябе далёкае мінулае, тая романтыка беларускага нацыянальнага фэўадалізму, якою любілі ўпівацца і захапляцца беларускія нацыянал-дэмократы. (Экс-лібрыс Віцебскага дзяржаўнага музэю).

Мінін дае некалькі твораў з цыклю „Вайна“, але, паказваючы вайну, пратэстуе супроць яе з пацыфісцкіх пазыцый, захапляецца фізіолёгізмамі у адлюстраваньні вайны. Мініну трэба сур'ёзна перагледзець свае творчыя

А. Забораў „Новы горад, новыя людзі“

пазыцыі і вызваліцца ад клясава-варожых уплываў нацыянал-дэмократызму, цалкам пераключыцца на тэматыку нашай сучаснай рэчаіснасьці.

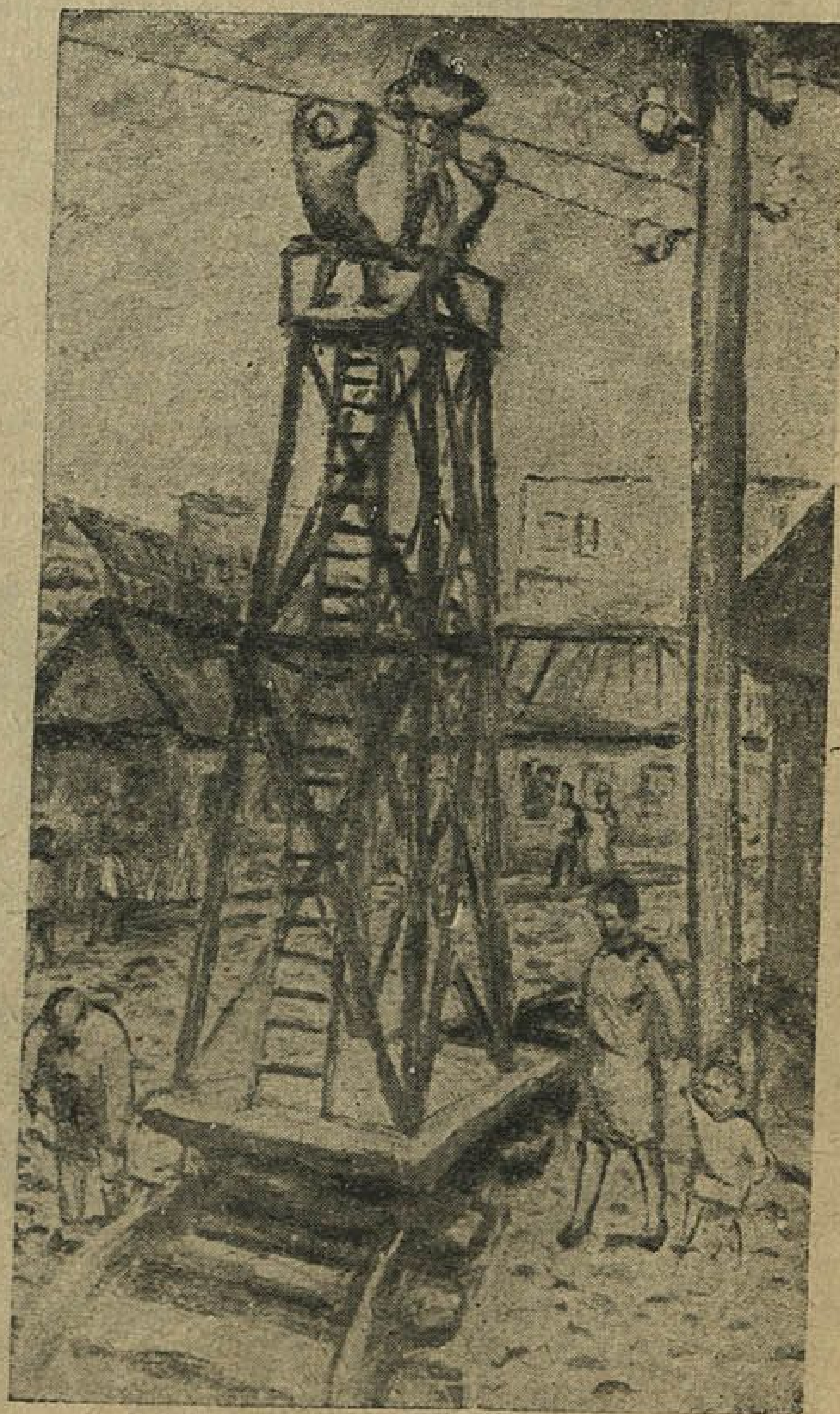
Ня лепш абстаіць справа і з мастаком Кастэлянскім. Кастэлянскі таксама цікавіцца куткамі старых збутвелых мястэчак, старым аджываючым мястэчковым жыцьцём. Праўда, мастак Кастэлянскі цікавіцца і нашым сучасным жыцьцём. Але ён паказвае гэта нашае сучаснае жыцьцё на падабенства сваіх старых мястэчак, паказвае як нешта разбуранае, разварушанае, цяжкае, няпрыгляднае.

Калі Мінін у сваіх гравюрах уцякае ад нашай сучаснай рэчаіснасьці, хаваецца ў фэўдальную экзотыку, дык Кастэлянскі, наадварот, паказвае нашу рэчаіснасьць, паказвае будоўлю нашай індустрыі, але ён паказвае яе так, што нам ад яе трэба ўцякаць, хавацца. Вось тут мастак Кастэлянскі ў значнай меры сутыкаецца з мастаком Мініным. Возьмем яго карціну „Ударнікі Варшылаўскага заводу". Рабочы Кастэлянскага—гэта не змагар, не будаўнік новага здаровага радаснага жыцьця. Ён прыціснут, прыдушан цяжкімі жалезнымі катламі. Скалечан будаўніцтвам. Вось такое адчуваньне, такая вобразная трактоўка рабочага выклікае ў гледача пачуцьці жалю, пачуцьці нейкай крыўды, пачуцьці суму і цяжкага настрою.

Вобраз рабочага ў мастака Кастэлянскага атрымоўваецца не праўдзівы, не адпавядаючы нашай рэчаіснасьці. Кастэлянскі дае такі вобраз рабочага, які можа служыць адбіткам для класава-варожых нам настрояў, адбіткам для замежнага буржуазнага друку, які вядзе супроць нас шалёную агітацыю, які гаворыць, што ў нас ёсьць прыгонная, рабская праца і г. д. Хацеў гэтага мастак ці не, але аб'ектыўна выходзіць так. Уражаньне ад яго карціны вельмі дрэннае. Вобраз такі, які можа быць нашым клясавым ворагам выкарыстан і вытлумачан супроць нас самых.

У мастака Кастэлянскага можа ёсьць добрыя намеры, добрыя жаданьні, імкненьне адлюстраваць, паказаць наша жыцьцё, будаўніцтва, нашу сучасную рэчаіснасьць. Але гэтыя жаданьні ў мастака так і засталіся жаданьнямі. У мастака няма выразнага, яснага прадстаўленьня таго, што ён адлюстроўвае. Ён ня глыбока, недастаткова ясна і чотка ведае нашу рэчаіснасьць. Ён падышоў без дастаткова выразнага органічнага разуменьня да адчуваньня жывога бурлівага нашага сучаснага жыцьця. У сілу гэтага мастак да паказу будаўніцтва, да паказу працэсу вытворчасьці, псыхалёгіі рабочага—падышоў суха, схэматычна, формалістычна. У мастака Кастэлянскага постаці людзей ненармальны, пакрыўлены, худасочны. Наведвальнік, гледзячы на гэту карціну, на постаці гэтых

М. Пашкевіч „Партызан"



А. Красоўскі „Трамвай у рабочы квартал"

людзей, не заражаецца настроем уздыму, пафасам соцыялістычнага будаўніцтва.

У мастака няма ведаў анатоміі, няма разуменьня будовы чалавечага цела, няма ведаў і разуменьня натуры, няма жыцьцёвага нагляданьня, а адсюль у яго вобразах схэматызм і адсутнасьць жыцьцёвай паўнаты.

Няведаньне жыцьця, няведаньне тае рэчаіснасьці, якую мастак імкнецца паказаць—усё гэта штурхае мастака па лініі найменшага супраціўленьня, на шлях формалізму. Усе тое, што мастаку не хапае—ён імкнецца замяніць сродкамі сваёй маляўнічай мовы. Мастак мала клапоціцца аб тым, каб правільна ўбачыць і правільна адлюстраваць тое, што ён бачыць, а больш аб тым, каб выкруціць які-небудзь новы нябачны композыцыйны выкрунтас, ці пакласьці вычурны мазок „пікантны блік“ па прыкладу эстэтствуючага францускага формалізму.

У сілу гэтага мастацтва мастака Кастэлянскага нясе на сабе пячатку адбітку формалізму, -бо яно заключаецца не ў здаровым паказе нашай рэальнай сапраўднасьці, а ў манэрнай, вымучанай і незразумелай для гледача маляўнічай мове.

Ня лепш у гэтых адносінах абстаіць справа і з творчасьцю Семашкевіча. Праўда, мастак Семашкевіч надзвычайна пладавіты. У адзін месяц як ён сам кажа піша па 100 карцін. Пячэ карціны, як бліны. У дзень дзьве—тры работы. Гоніцца за колькасьцю, а якасьць гэтых твораў у ідэолёгічных і мастацкіх адносінах надзвычай сумніцельнага парадку і прымушае чакаць шмат і шмат лепшага.

Калісьці Гаршын гаварыў: „Шмат хто думае, што трэба ўсё пісаць, пісаць, пісаць. Гэта вялікая памылка. Той хто шмат піша—непраменна павінен перайсьці ў мізэрнасьць. З пачуцьцямі і ваабражэньнем нельга працаваць доўга; зараз пойдзе рамесьляная, танная праца“. Гэта атрымоўваецца ў Семашкевіча. Яго работы носяць чыста вучнёўскі характар. Яны не даведзены да канца, ня скончаныя, эскізы. Гэта толькі экспэрымэнт, практыкаваньне, але не сапраўдныя мастацкія творы.

Возьмем яго карціну „Чырвонаармейцы“. Барацьбіты Чырвонай арміі ў адчуваньні і разуменьні мастака Семашкевіча—гэта людзі—лялькі, прымітыўныя цацкі. Нешта інэртнае, нярухомае, бязжыцьцёвае.

У дадзенай рабоце мастак больш за ўсё цікавіцца карцінай самой па сабе з боку фарб. Яго ўвагу прыцягваюць зялёна-сінія халодныя тоны і жоўтыя цёплыя. Ен зьвяртае больш увагі на яркія плямы, імпрэсыяністычныя блікі, чым на рэчы, вострыё ідэй, якія гэтымі яркімі мазкамі адлюстроўваюцца і выражаюцца.

Ен ганяецца толькі за новымі вычурнымі стылістычнымі асаблівасьцямі, арыгінальнымі мазкамі. Для яго яркія плямы, мазкі самі па сабе вало-

А. Бразэр—Бюст яўр. пісьм. Д. Бэргельсона (гіпс)

Бэмбэль „Кастрычнік“ (фарфар)

даюць уласьцівай унутранай каштоўнасьцю, ня маючы нічога агульнага з ідэямі, якія гэтыя яркія мазкі павінны выражаць. Мастака вельмі мала цікавіць пытаньне, ці зьяўляюцца яго мазкі, яркія блікі, выразнымі жыцьцёвымі ідэолёгічна правільна ідэяй, як у карцінах: „Чырвонаармейцы“, ці „Пан добры, толькі печаны“, ці наогул пазбаўлены ўсякага сэнсу. Яго цікавіць толькі тое, каб кладка гэтых мазкоў і іх каляровае спалучэньне, адносіны—былі новыя, нечаканыя, зьбянтэжаныя. А гэта ёсьць формалізм, сухі без здаровай і ідэёвай накіраванасьці экспэрымэнт.

Я. Ахрэмчык „2-гі зьезд РСДРП“

З 12 работ, якія прадстаўлены на выстаўцы, ні адна з іх ня прыцягвае да сябе ўвагі гледача, ні адна з іх на гледача не стварае здаровага жыцьцярадаснага ўражаньня. Усе яго карціны аддаюць нейкай безнадзейнасьцю, сумам, надрывам. Над усім яго стылем, сьветаадчуваньнем пануе формалізм, вобразны прымітывізм, бездапаможнасьць.

Нейкі формалістычны сумбур, блытаніна фарб, у якой мастак заграз ўу як у ціне і ніяк ня можа выбрацца.

Ён займаецца спалучэньнем фарбаў, каляровымі адносінамі дзеля іх самых. Гэта чыста формалістычны, мэханістычны мэтад. Ён надзвычай лёгкі. Таму невыпадкова тое, што мастак піша за тыдзень цэлыя дзесяткі карцін. Таму што мэтод гэты не патрабуе ніякай хоць колькі-небудзь сур'ёзнай падрыхтоўкі. Ён патрабуе толькі невялікай страты разумовай энэргіі на гэтыя мэханістычныя, формалістычныя, фарбавыя комбінацыі. Ён у сваёй творчасьці, акрамя экспэрымэнтальна-формалістычных, ня ставіць ніякіх хоць колькі-небудзь сур'ёзных грамадзка-палітычных проблем, не аналізуе жыцьцёвых зьяў, прычын і іх уплываў, ня філёзофствуе.

А яшчэ П. Лафарг калісьці сказаў: „Мастак, які ня філёзофствуе—толькі рамесьнік“.

На выстаўцы прадстаўлена скульптура. Праўда, па колькасьці ўсяго 5 работ. Яна займае надзвычай нязначнае месца на выстаўцы, але па якасьці ёсьць работы добрага майстэрства і вялікай ідэёвай насычанасьці. Барэльеф „Кастрычнік“ (дрэва) мастака Грубэ—аднаго з буйнейшых майстроў па дрэву БССР. Уся композыцыя разгортваецца ў шырыню—справа налева.

У правым куце постаць Леніна. Кіруючым з моцнай воляй гэстам ён дае распараджэньне. Композыцыйна ад постаці Леніна ўзброеныя масы разыходзяцца ва ўсе бакі. Ня дрэнна перададзена спакойна, але ўпэўнены рух мас, сіла і магутнасьць пролетарыяту, са зброяй у руках, які ідзе браць уладу ў дні Кастрычніка пад непасрэдным кіраўніцтвам геніяльнейшага стратэга рэволюцыі т. Леніна. Барацьбіты ўпэўнена, спакойна ідуць у бой.

З скульптурных работ Азгура вылучаецца бюст пісьменьніка Цішкі Гартнага. Ён перададзен эскізна. Але выразна і непасрэдна. Менш удалы—бюст Кнорына. Тут Азгур ня справіўся. Вобраз Кнорына ў разуменьні мастака — гэта не партыец — кіраўнік, а хутчэй нейкі прадпрыемца, гаспадар з надутым тварам.

Удалая работа Бразэра—бюст яўрэйскага пісьменьніка Бэргельсона. Ня дрэнна схоплены і перададзены псыхолёгічныя рысы чалавека інтэлектуальнай працы. Твар вельмі яскравы і выразны па сваей лепцы. Ня дрэнная група „Кастрычнік“ (фарфар) мастака Бэмбеля, хаця празьмерная абагульненьне вядзе да схэматызму.

Канчаючы кароткі агляд 5-й усебеларускай мастацкай выстаўкі, трэба адзначыць, што наша мастацтва ў сваёй тэндэнцыі мае моцны, здаровы мастацка-ідэолёгічны рост. Пасьля пастановы ЦК УсеКП(б) і ЦК КП(б)Б аб перабудове літаратурна-мастацкіх організацый—у нашым выяўленчым мастацтве наглядаецца значны зрух у бок аўладаньня майстэрствам (Пашкевіч, Ахрэмчык, Бразэр і інш.). Але ёсьць група асоб, якія яшчэ ў вялікай ступені адстаюць ад пасьпяховага соцыялістычнага будаўніцтва і з вельмі вялікімі цяжкасьцямі перабудоўваюцца (Кастэлянскі, Аксельрод і інш.). Вялікі недахоп нашай мастацкай моладзі ў тым, што яна да сваёй творчай працы адносіцца надзвычай няўважліва, неахайна, халатна. У працы вельмі сьпяшаецца, стараецца закончыць пачаты твор у адзін—два прысесты (Семашкевіч). Не абдумваюць тэму, ня думаюць над вобразамі, мысьлямі. У сілу гэтага іх творы носяць эскізны, незакончаны характар. Яны выходзяць з-пад іх пэндзэля скорасьпелымі, а адсюль і лёгкаважкімі, а часамі і абсалютна пустымі, формалістычнымі.

Гогаль казаў: „Я магу працаваць у выніку толькі глыбокіх абдумваньняў і ўразуменьняў, і ніякая

сіла ня можа прымусіць мяне стварыць, а тым больш выдаць рэч, у якой нясьпеласьць і слабасьць я ўжо бачу сам: я магу памерці з голаду, але ня выдам бяссэнсоўнага, не абдуманага твору".

Нашы-ж мастакі сьпяшаюцца: „Дай, кажа, як-небудзь закончу, з рук спушчу, а там як-небудзь сыйдзе. А вось не разьбяруцца, не зразумеюць, не раскусяць".

Нашы мастакі яшчэ недастаткова разумеюць гледача. Ня ўлічваюць таго, што глядач наш у сваёй асноўнай масе, за 15 год рэволюцыі політычна і культурна ўзьняўся, вырас і да мастацтва і літаратуры праяўляе ўжо вялікія запатрабаваньні. Ён ужо навучыўся разьбірацца ў рэчах і патрабуе, каб у сцэне, у карціне, у рамане, у любым мастацкім творы, акрамя надворнай яго прыгожасьці і жывых прывабных вобразаў, было-б шмат розуму, думак пачуцьцяў і жыцьцёвай праўды. Усякая карціна, акрамя яе выгляду з боку фарб, акрамя яе прыгожага малюнку, чоткай і яснай композыцыі, павінна даць што-небудзь розуму і пачуцьцям. Павінна даць матар'ял для разважаньня.

Дзежыц „Сустрэчны"

Мастак гэта перш за ўсё філёзоф, асоба, якая мысьліць. Розьніца толькі ў тым, што ён разважае з гледачом пры дапамозе фарбаў, вобразаў. І таму, якую-б ён карціну не прадставіў, у ёй ясна адаб'ецца яго сьветапогляд, адчуваньні і яго сымпатыі і антыпатыі, а галоўнае тая неўлавімая ідэя, якая будзе асьвятляць яго карціну. Бяз гэтага сьвятла, бяз гэтай філёзофіі мастак нішто. Мастак ня проста, як фото-апарат, які пасыўна адлюстроўвае рэчаіснасьць, а мастак у гэтым адлюстраваньні прыносіць сваё. Ён стварае, адлюстроўвае вобраз гэтай рэчаіснасьці і стварае яго па сваім паняцьцям, уяўленьням, па сваім ідэям. Адсюль мастак павінен клапаціцца аб сваім сьветапоглядзе, аб сваім разьвіцьці, адукацыі. Ён павінен клапаціцца аб сваім культурным узроўні. Ён павінен быць усебакова разьвіты, адукаваны, павінен быць добрым наглядальнікам.

„Я ніколі нічога не ствараў у выабражэньні і ня меў гэтай уласьцівасьці,—піша Гогаль.—У мяне толькі тое выходзіла добра, што ўзята было мною з рэчаіснасьці, з дадзеных, якія мне вядомы. Угадваць чалавека я мог толькі тады, калі мне прадстаўляліся самыя драбніцы яго надворнага выгляду. Я ніколі ня пісаў портрэту, у сэнсе простай копіі. Я ствараў портрэт, але ствараў яго ў выніку саабражэньня, а не ваабражэньня. Чым больш рэчаў прымаў я ў саабражэньні, тым у мяне праўдзівей выходзіла стварэньне. Мне трэба было ведаць куды больш, параўнаўча з другімі пісьменьнікамі таму, што варта мне некалькі дробязяй прапусьціць і ня прыняць у саабражэньне,—і няпраўда ў мяне выступала ярчэй, чым у каго другога... Ваабражэньне мае да гэтага часу не надарыла мяне ні адным значным характарам і не стварыла ні аднэй такой рэчы, якую-б дзе-небудзь ня прыкмеціў мой погляд у натуры".

Пісьменьнік, мастак павінен мець вагромністую масу ведаў жыцьцёвых фактаў, нагляданьняў, уражаньняў. Мастак, акрамя свайго пэўнага політычнага, філёзофскага пункту гледжаньня на сьвет, на жыцьцё, на рэчы,—ён павінен мець вагромністую масу фактаў.

Усебаковае разуменьне і нагляданьне тэй рэчы, аб якой мастак хоча гаварыць ці паказваць яе ў сваім прадстаўленьні. Толькі тады гэты прадмет, зьява—выступяць перад мастаком ва ўсёй сваёй паўнаце, ва ўсёй сваёй шматбаковасьці.

„Толькі тады, як кажа Бальзак мастак, пісьменьнік—сваім „рэтроспэктыўным праніканеньнем", здольнасьцю па двух-трох, нібы самых нязначных рысках адлюструе ўвесь характар чалавека ва ўсёй яго паўнаце і шматбаковасьці". „Геній, як кажа старая пагаворка,—гэта цярплівасьць". „Геній—кажа Верасаеў—адрозьніваецца ад пасрэднасьці столькі, колькі надоранасьць, колькі і бязьлітасная суровасьцю да сябе, неаслабным імкненьнем працаваць, працаваць, пакуль не дасягне закончанасьці". Мастак Фядотаў некалі гаварыў, калі захапляліся яго майстэрствам і прастатой, з якой была выканана яго карціна „Удовушка". Ён гаварыў: „будзе проста, калі папрацуеш раз со-ста".

Гогаль гаворыць у аповесьці „Портрэт": „усё няпрымушанае і лёгкае ў мастака дасягаецца надзвычай прымушана і ёсьць вынік вялікіх намаганьняў".

Наш-жа пісьменьнік, мастак надзвычай сьпяшаецца. Ён баіцца траціць час на глыбокае, грунтоўнае вывучэньне прычын, абставін, зьяў, аб якіх яму трэба гаварыць у сваіх творах, якія ён павінен

адлюстроўваць у сваіх карцінах, скульптурных творах. Ён сьпяшаецца, імкнецца ўбачыць усё у адзін міг, а таму ён бачыць толькі лушпіну, паверхоўнасьць зьявы, якія кожнаму кідаюцца ў вочы. Ён ня ў сілах разабрацца ў істотных момантах жыцьцёвых зьяў, падзей, ня ў сілах высьвяцьліць іх сувязяй, прычын, прасачыць і ўразумець рознастойнасьць дзеяньня і супярэчнасьць гэтых прычын. Нядзіва таму, што ў творах нашых мастакоў, пісьменьнікаў аказваецца вельмі мала орыгінальных нагляданьняў, а адсюль вельмі мала орыгінальных думак, ідэй, вобразаў і твораў.

17-я ўсесаюзная партконфэрэнцыя паставіла перад партыяй і рабочай клясай, а адгэтуль і пісьменьнікам і мастаком—задачу вагромнай гістарычнай важнасьці—у другой пяцігодцы цалкам зьнішчыць у нашай краіне капіталістычныя элементы і класы наогул. Адсюль вагромная задача пісьменьніка і мастака. Яны сваімі творамі, сваёй творчасьцю павінны дапамагчы партыі і пролетарыяту выкарчаваць рэшткі капіталістычных адносін. Дапамагчы рабочай клясе і сялянству вызваліцца ад старых прывычак, дапатопных навыкаў у працы, ва ўзаемаадносінах. Дапамагчы пролетарыяту соцыялістычнай рэволюцыі ачысьціцца ад нарасьцяй эканомічнай, політычнай і ўсякага іншага бруду капіталістычнага грамадзтва і стварыць крысталёвай чыстаты простыя чалавечныя адносіны бескляcавага грамадзтва.

У рабочым, у селяніне-калгасьніку, у іх псыхіцы, у іх працоўных узаемаадносінах выпрацаваліся і маюцца ўжо новыя элемэнты, прызнакі соцыялістычнага новага чалавека—іх трэба найці, разглядзіць і ў мастацтве і літаратуры ўмець адлюстраваць, усебакова паказаць і ідэёва разьвіць. Умець паказаць новага чалавека, гэроя нашага соцыялістычнага будаўніцтва, нашых дзён—ударніка. Паказаць яго поўнакроўным, сакавітым, жывым.

Пісьменьнік, мастак павінен умець найці, прыкмеціць у старым новае, а яно ужо ёсьць у нашым жыцьці. Ён толькі павінен найці гэта новае, прыкмеціць хоць адну невялікую рыску і ўжо па гэтай невялікай рысцы павінен умець стварыць новыя вобразы, цэлыя характары новых людзей. А для таго, мастак, пісьменьнік павінен ведаць і разумець наша сучаснае жыцьцё, нашу рэчаіснасьць ва ўсёй яе шматбаковасьці і поўнаце.

„Званьне пісьменьніка,—як кажа Верасаеў,—абавязвае яго прагна, назойліва, няўхільна вывучаць жывое жыцьцё, пранікаць у яго таўшчыню ўсімі ка-раньнямі, ня толькі наглядаць, але па магчымасьці і дзейнічаць у ім, таму што па сапраўднаму жыцьцё пазнаецца ў дзеяньні. Толькі ў такім выпадку будзе пладавітая работа пісьменьніка ў яго габінеце, толькі тады будзе ён адчуваць пад сабою цьвердую глебу“.

Мастаку трэба працаваць над сабой. Пашыраць свой сьветапогляд. Падвышаць свой культурны узровень. Трэба змагацца за высокую мастацкую і ідэолёгічную якасьць нашай літаратуры і нашага выяўленчага мастацтва. Патрэбна далейшае пашырэньне міжнароднай і савецкай тэматыкі ў нашай літаратуры і мастацтве. Трэба паказаць усебакова наша соцыялістычнае будаўніцтва, жыцьцё і быт рабочых.

Паказаць жыцьцё спэцыяліста, служачага, жыцьцё селяніна, паказаць жыцьцё рабочага ў буржуазных краінах, яго барацьбу за соцыялізм у капіталістычных умовах, трэба ставіць у мастацтве і літаратуры проблему навукі, проблему мастацтва у буржуазных краінах і ў нас і г. д.

Усё узрастаючыя попыты мас, усё больш падвышаючы культурны ўзровень масавага гледача, чытача, наведвальніка тэатраў, выставак—настойліва дыктуе неабходнасьць паказу ў літаратуры і выяўленчым мастацтве ўсяго багацейшага, шматбаковага ў нашай выключна складанай, яркай, гучнай, выразнай эпосе, якая перарабляе людзей, выкарчоўвае капіталістычныя перажыткі ў сьвядомасьці чалавека і рыхтуе яго да ўступленьня ў бяскляcавае грамадзтва.

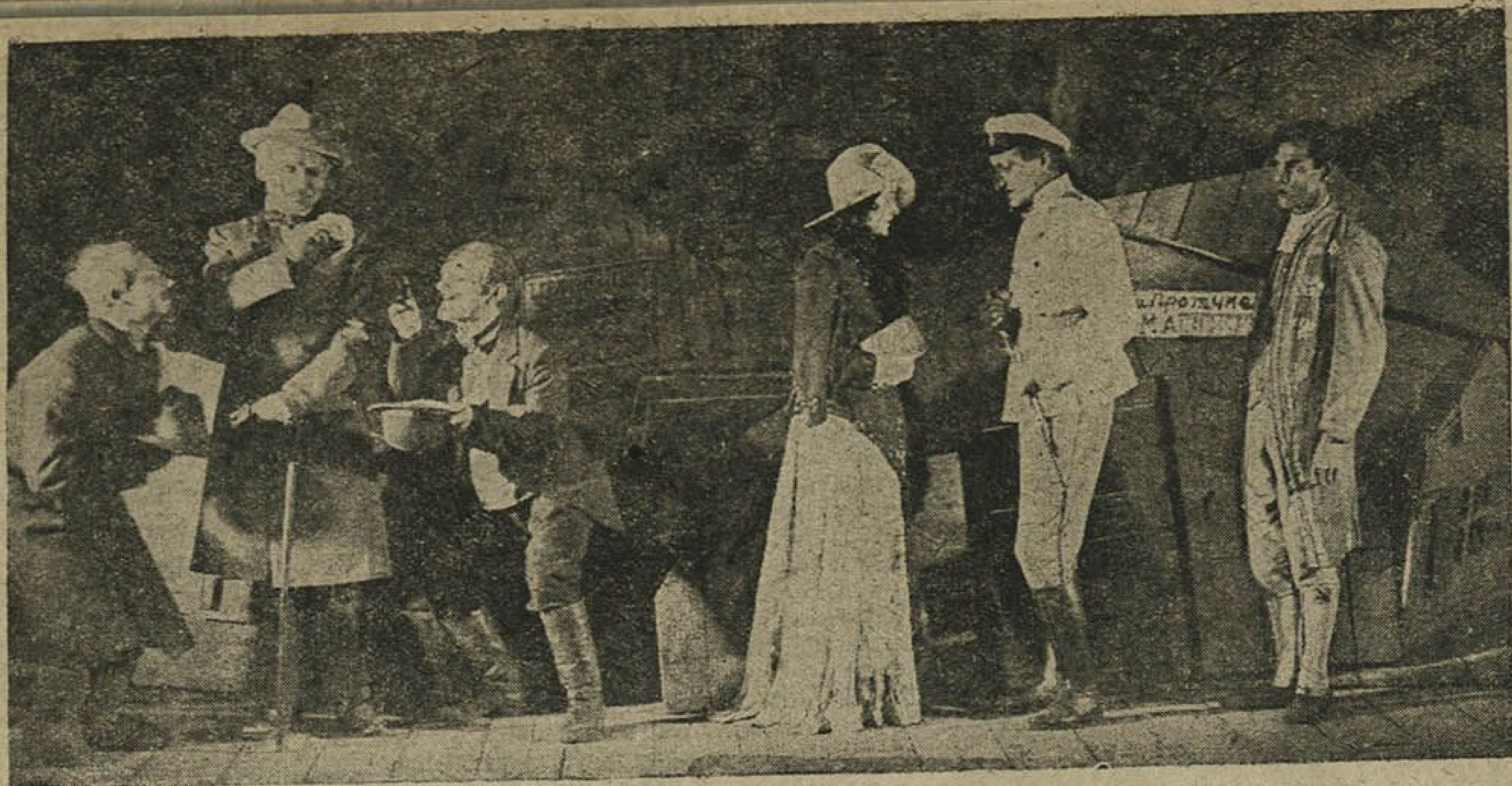
„Мы закліканы ў сьвет,—як калісьці гаварыў Гоголь,—зусім не для сьвят і шыкаваньньняў,—на барацьбу мы сюды закліканы. А таму мы ні на міг не павінны забыцца, што вышлі на барацьбу, і няма чаго тут выбіраць дзе менш небясьпекі: як добры барацьбіт павінен кідацца з нас усякі і туды, дзе гарачэй барацьба“.

А таму мы заўсёды павінны мець падрыхтаваную баявую прыгожую адвостраную зброю. У адпаведнасьці з гэтым неабходна ўпартая работа над сабой.

Акрамя вялікай наглядальнасьці над зьявамі, акрамя вагромнага разумовага і культурнага разьвіцьця, якое патрабуецца ад пісьменьніка, мастака,—ад яго яшчэ патрабуецца і вагромнае майстэрства, вялікія тэхнічныя навыкі, уменьне.

Мастак павінен валодаць тэхнікай лёгка, свабодна, без асобых цяжкасьцяй. Мастак павінен вывучаць тую орыгінальную, культурную спадчыну, якая засталася яму ад буржуазнай эпохі.

А. Грубэ. „Кастрычнік“ (барыльеф з дрэва)



В. ВОЛЬСКІ

Некалькі заўваг да „БАЦЬКАЎШЧЫНЫ“ ў Б Д Т-І

Этап узмоцненай барацьбы за савецкую тэматыку ў нашых тэатрах у асноўным ужо знайшоў сваё завяршэньне Мы маем цэлы шэраг арыгінальных, тэматычна-актуальных, нават публіцыстычна завостраных п'ес, якія з большай, ці з меншай сілай мастацкага ўзьдзейнічаньня і пераканальнасьці адлюстроўваюць у сцэнічных вобразах савецкую рэчаіснасьць.

Але гэтага цяпер мала. Адна толькі грамадзка-палітычная актуальнасьць тэматыкі, без адпаведнага пераключэньня соцыяльных тэндэнцый твору ў высока-мастацкія вобразы сапраўднага літаратурна-сцэнічнага, мастацтва, ня можа ўжо зараз задаволіць узрастаючых ідэолёгічна і эстэтычных культурных запатрабаваньняў працоўнага гледача.

Гэта актуальнасьць амаль цалкам страчвае сваё значэньне калі аўтар ня здолее злучыць ідэёвую мэтаімкнёнасьць свайго твору з сапраўдным драматургічным майстэрствам. Нават больш таго — твор, карысны паводле соцыяльна-палітычных тэндэнцый. зьместу, можа, у выпадку сваёй антымастацкасьці. ператварыцца, незалежна ад суб'ектыўных жаданьняў і імкненьняў аўтара, у сваю поўную супроцьлегласьць.

„Пролетарыят—пісаў у свой час Мэрынг,—ня можа і ніколі ня будзе захапляцца мастацтвам, якое знаходзіцца ў рэзкай супярэчнасьці з усім яго разуменьнем і пачуцьцямі, з усім тым, што для яго каштоўней усяго ў жыцьці“.

Але разам з тым, нараўне з поўнай ідэёвасьцю, ён можа і павінен патрабаваць ад сугучных яму па сваіх тэндэнцыях твораў высокага ўзроўню мастацкага ўдасканаленьня. Падтрымліваючы гэтую думку, Мэрынг прыводзіць характэрны прыклад таго, як рабочы глядач не даруе аўтару мастацкай слабасьці твору, нават калі зьмест гэтага твору яму блізкі і зразумелы.

„На вольнай народнай сцэне, — гаворыць Мэрынг, — была аднойчы пастаўлена драма маладога пачынаючага пісьменьніка, якая імкнулася адлюстраваць пролетарскую клясавую барацьбу, але шмат пакідала жадаць з мастацкага боку. Яна была пастаўлена толькі для патураньня талянту, які падаваў надзеі (гэта ўваходзіла ў задачы рабочага тэатру) і для якога была зачынена буржуазная сцэна.

Але тут адразу выявілася, што рабочыя далёкі ад зьнявагі да мастацтва дзеля добрых намераў: п'еса ня мела посьпеху“.

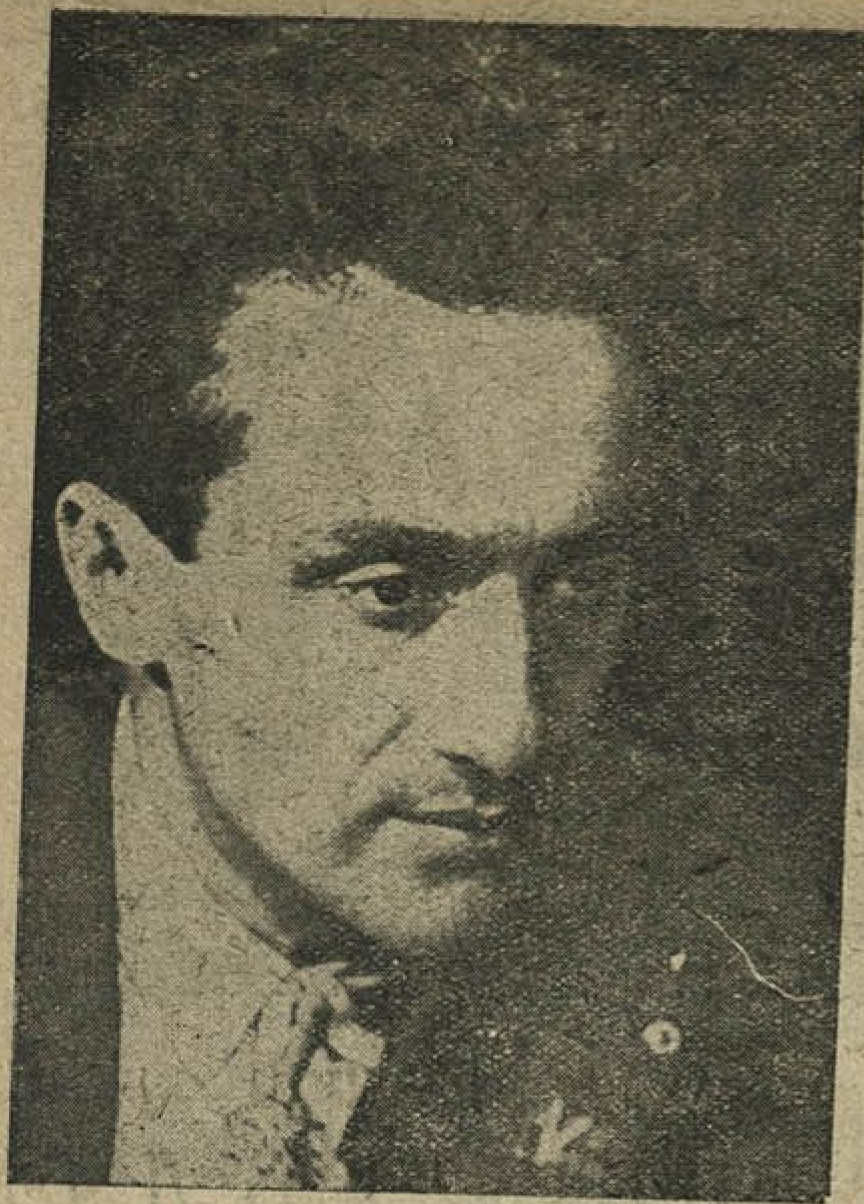
Разглядаючы драматургію як адзін з важнейшых сродкаў політычнага выхаваньня мас, мы асабліва павінны падкрэсьліваць, што нам неабходна драматургія высокай мастацкай якасьці. Політычныя задачы драматургіі могуць быць вырашаны толькі сродкамі высокай мастацкай творчасьці. Таму, перад беларускай савецкай драматургіяй, таксама як і перад тэатрам, ва ўсю шырыню паўстае зараз пытаньне барацьбы за ідэйна-мастацкую якасьць продукцыі. У гэтым сэнсе пастаноўка п'есы „Бацькаўшчыны“ Кузьмы Чорнага на сцэне БДТ-1 набывае ў тэатральным жыцьці БССР бясспрэчна вялікае значэньне. Яна сьведчыць аб бязупынным росьце і дасканаленьні беларускай савецкай драматургіі, якая прыцягвае да сябе ў апошні час буйных прадстаўнікоў іншых літаратурных жанраў.

П'еса „Бацькаўшчына“—першая спроба буйнога майстра мастацкай прозы Кузьмы Чорнага ў галіне драматургіі, пабудавана на надзвычайна вялікім, складаным і адказным матар'яле. Сцэнічныя падзеі п'есы ахапляюць вялізарны адрэзак часу. Яны адлюстроўваюць на паасобных вучастках складанейшыя процэсы гістарычнага разьвіцьця Беларусі—пачынаючы ад першых крокаў барацьбы з самаўладзтвам у беларускім мястэчку напярэдадні імпэрыялістычнай вайны і рэволюцыі і аж да нашых дзён соцыялістычнага будаўніцтва і колектывізацыі. Прычым,—што у нашых умовах асабліва каштоўна—адлюстраваньне гэтых рэальна гістарычных процэсаў разгортваецца аўтарам праз дзеяньні, думкі, пачуцьці і ўчынкі асобных, конкрэтных, індывідуалізаваных, па мастацку поўнакроўных і жыцьцёвых вобразаў.

Цэлая галярэя іх праходзіць перад гледачом—рознастойных і сакавітых, з маляўніча і паглыблена акрэсьленымі характарамі, з матываванымі і соцыяльна-абумоўленымі ўчынкамі, з літаратурна-багатай, моцнай, гучнай і поўнацэннай мовай, індывідуальна афарбаванай для кожнага вобразу.

Ня гледзячы на вялізарную перагружанасьць тэкставым матар'ялам, на недастатковую знадворную дынаміку твору, нават на некаторую вяласьць і павольнасьць у разгортваньні дзеі, якая выклікана агульнай апавядальнасьцю ўсяго твору і ў зьвязку з гэтым недастатковую тэатральнасьць асобных сытуацый, — гэта п'еса каштоўна для нас сваёй унутраной напружанасьцю, глыбокай пасьлядоўнасьцю ўнутранога псыхолёгічнага разьвіцьця асобных вобразаў. Для п'есы Кузьмы Чорнага аказалася ўласьцівым якраз тое, чаго да гэтага часу не хапала ў значнай большасьці нашых п'ес. На фоне лёгкаважнай павярхоўнасьці, схэматычнай лёзунгоўшчыны і мастацкага прымітывізму асобных драматычных твораў, „Бацькаўшчына“, яскрава выдзяляецца сваім высокім прынцыповым узроўнем, ідэйна-філёзофскай глыбінёй, шырынёй творчага дыапазону, сілай мастацкіх абагульненьняў і багацьцем слоўнага матар'ялу.

У гэтым творы аўтар, распрацоўваючы проблематыку інтэрнацыянальнага значэньня, але пасьлядоўна выкрываючы і разбройваючы ў мастацкіх вобразах буржуазнае ўяўленьне ідэй бацькаўшчыны і прыватнай уласнасьці, карыстаецца беларускім матар'ялам, набліжаючыся ў сваім імкненьні найбольш поўна выявіць нацыянальныя асаблівасьці гэтага матар'ялу да становучага вырашэньня ў драматургіі проблемы нацыянальнай формы.



Л. Літвінаў — мастацкі кіраўнік БДТ-1, пастаноўшчык „Бацькаўшчыны“.

Напрыклад, пан Сурвіла зьяўляецца ў п‘есе увасабленьнем кулацтва наогул, захоўваючы адначасова характэрныя канкрэтныя рысы вобразу беларускага кулака.

Найбольш удаліся аўтару вабразы і малюнкі старой беларускай вёскі і мястэчка. Яны сьведчаць аб тым, што Кузьма Чорны дасканала і глыбока ведае гэты матар‘ял, што ён добра адчувае і разумее яго. Адсюль надзвычайная мастацкая насычанасьць і пераканальнасьць такіх вобразаў, як Леапольд Гушка, Сурвіла і інш. Затое ў адлюстраваньні вобразаў сучаснасьці аўтар выяўляе некаторую няўпэўненасьць, нерашучасьць. У гэтых вобразах (напр. Адась), дый наогул у эпізодах III і IV актаў мала сапраўднай жыцьцёвасьці. Яны схэматычны, павярхоўны, абязьлічаны.

* * *

Для пастаноўшчыка п‘есы—рэжысэра Літвінава, таксама, як і для ўсяго складу тэатру—наогул, спэктакль „Бацькаўшчына“ зьяўляецца ў асноўным значным крокам наперад.

У прыватнасьці для рэжысэра Літвінава гэты паказ сьведчыць аб пэўных посьпехах у справе перамаганьня тых уласьцівых яму тэндэнцый рэфініраванага, сухога і бязьзьмястоўнага фармалізму, што з асаблівай сілай выяўлялася ў пастаноўках „Джым Купэркоп“, якую сам пастаноўшчык кваліфікаваў, як фармалістычны спэктакль з элемэнтамі буржуазнага эстэцтва і хваравітага экспрэсыонізму [1]), „Поэма аб сякеры“ і інш. Аб адыходзе рэжысэра Літвінава ад сваіх ранейшых памылковых творчых позыцый, сьведчыла ўжо папярэдняя яго пастаноўка „Пляцдарм“ — спэктаклю, насычанага рэволюцыйнай рамантыкай і характэрнага старанна распрацаванымі вобразамі.

У пастаноўцы „Бацькаўшчына“ мы бачым далейшае разьвіцьцё процэсу гэтай перабудовы, якая відавочна даецца пастаноўшчыку ня лёгка, зьяўляючыся вынікам напружанай і ўпартай работы над сабой. Адзнакі цяжкасьцей гэтай перабудовы часта адчуваюцца і ў паказе „Бацькаўшчына“, якая сьведчыць аб пэўных спробах перамаганьня тэатрам фармалістычных тэндэнцый пастаноўшчыка з аднаго боку і ўласьцівых для БДТ-1 традыцый і навыкаў простага натуралізму, бытаўшчыны і провінцыяльных штампаў з другога боку.

Праяўляючыся час ад часу ў паказе на агульным здарова рэалістычным фоне аўтарскага матар‘ялу, асобныя праявы гэтых, толькі часткова пераможаных, тэндэнцый надаюць усяму паказу некаторую эклектычнасьць, скрыжоўваючыся з пэўнымі ўплывамі іншых пастановак.

Рэцэдывы фармалізму („Сцэна з бюстамі“—„монархісты“, наведваньне шпіталю няўдала карыкатурнай „высачайшай“ асобай, „доктар і поэт“, павярхоўна гротэскавы вобраз шпэга, частка масавых сцэн і інш.) чарадуюцца з натуралістычнымі дэталямі асобных эпізодаў.

* * *

У паказе маецца шэраг зрываў політычнага характару. Некаторыя з іх нельга па сутнасьці кваліфікаваць інакш, як рэцыдывы адноўленага буржуазнага нацыяналізму, характэрнага для гэтага тэатру ў мінулым.

Няправільнае разуменьне нацыянальнай спэцыфікі гэсту, рухаў, вымаўленьняў і г. д. прывялі тэатр да стварэньня няверната, утрыраванаакцэнтаванага і нават карыкатурнага вобразу яўрэя на кірмашы (першы акт).

Леапольд Гушка прадае гэтаму яўрэю ўсё, што мае — нават апошнія боты, шапку і камізэльку, каб набыць сабе ўласны кавалак зямлі і разьлічыцца з кулаком Сурвілай. Яўрэй набывае жабрацкую маёмасьць Гушкі

---

[1]) Гл. Часопіс „Штэрн“ № 1—2, 1932 г.

за надзвычайна нізкую цану і адпускае яго ў адной бялізьне. У вобразе гэтага яўрэя тэатрам не паказана клясавая сутнасьць гандляра. Упор зроблены не на выяўленьне социяльных рысаў гэтага вобразу, а на паказ знадворных, абагульняючых адзнак няверна зразумелай нацыянальнай формы (узмоцненая гэстыкуляцыя, утрыраваньне інтонацыі, шаржыраваныя рухі), паданых у пляне антысэміцкага анэкдоту. Дзякуючы гэтай няўдалай тыпізацыі, цалкам зьнішчаецца значэньне верна задуманага супастаўленьня кулака-беларуса і яўрэя-гандляра, як аднолькава прагных экспллёататараў, што прыгнятаюць бедняка-гарапашніка, незалежна ад нацыянальнай прыналежнасьці.

* * *

Часам імкненьні тэатру перадаць беларускія асаблівасьці нацыянальнай формы драматургічнага матар'ялу пераходзяць у неабмежаваны натуралістычны этнографізм, які ў асобных момантах (сцэна „вясельля") мае выразную тэндэнцыю наблізіцца да той, псэўда-нацыянальнай стылізацыі, якую так узмоцнена культывавалі калісьці ў БДТ-1 нацыянал-дэмократы і якая знаходзіла сабе найбольш шырокае прыстасаваньне ў старых пастаноўках тэатру.

Найбольш яскравая праява нацыяналістычных уплываў адчуваецца ў эпізодзе „монархісты", які праводзіцца чамусьці цалкам на расійскай мове. Гэты няверны і шкодны прыём мае зусім не двухсэнсовую палітычную афарбоўку.

Карыстаючыся ім, тэатр становіцца аб'ектыўна на позіцыі нацыяналдэмакратызму, на позіцыі супроцьстаўленьня двух моў, бо на расійскай мове ў гэтым эпізодзе гавораць выключна папы і контр-рэволюцыянэры, а на беларускай—рэволюцыйная маса рабочых і сялян. Паводле гэтага эпізоду атрымліваецца так, быццам, расійская мова зьяўляецца толькі мовай абшарнікаў, афіцэраў, монархістаў. Гэткае супроцьстаўленьне цалкам супярэчыць ленінскай нацыянальнай палітыцы і можа служыць на карысьць толькі клясаваму ворагу.

Кузьма Чорны—аўтар Бацькаўшчыны.

* * *

Палітычна няверным зьяўляецца ў спэктаклі сузіральны паказ колектывізаванай вёскі ў апошнім акце. У гэтым утопнічным, ідэалізаваным калгасе пануе поўная ідылія. Клясавая барацьба зьнікла кудысьці, адыйшла ўжо мусіць у мінулае, у вобласьць паданьняў. Такое спажывецкае, ідэалізаванае разуменьне калгасу, зьвязанае відавочна з пераацэнкай яго як новай соцыялістычнай формы сельскай гаспадаркі, цалкам супярэчыць рэальнай сапраўднасьці. Такое ўвасабленьне калгасу на сцэне зьяўляецца палітычна шкодным, бо, адлюстроўваючы об'ектыўную рэчаіснасьць ў няверным, падсаладжаным асьвятленьні, тэатр гэтым самым дэмобілізуе гледача, адцягваючы яго ўвагу ад абвостранай клясавай барацьбы, якая разгортваецца ў сапраўднасьці на вёсцы, ад барацьбы за організацыйнае ўмацаваньне калгасаў, за ператварэньне іх у сапраўдныя соцыялістычныя, бальшавіцкія організацыі ня толькі па форме, але і па сутнасьці.

* * *

Ня гледзячы на асобныя, часам вельмі значныя хібы і зрывы пастаноўкі, спэкталь, асабліва ў першым і часткова ў другім акце, пакідае досыць

Эвель Цывін (акт. Зораў).

моцнае і нават хвалюючае ўражаньне. Шэраг асобных сцэн захапляе гледача сваёй вялікай і няштучнай прастатой, шчырасьцю і глыбокім, непадробным драматызмам. Сюды трэба ў першую чаргу аднесьці сцэну ў хаце Леапольда Гушкі, сцэну допыту і іншыя сцэны, пабудаваны, галоўным чынам на акторскай гульні. Трэба адзначыць, што найбольшай сілы мастацкага ўзьдзейнічаньня дасягае паказ толькі ў першым і другім актах.

Першы акт распрацаваны, ня гледзячы на перагрузку матар'ялам, надзвычайна ўважліва і дакладна. Ён дае поўную, амаль вычарпальную, паводле свайго ахопу, карціну беларускага мястэчка напярэдадні імпэрыялістычнай вайны, разгортваючы багацейшы вобразны матар'ял.

Перад гледачом паўстае хвалюючая карціна цемры, галечы і прыгнечаньня дробнага местачковага гандлю, кулацкай эксплёатацыі, цяжкага уціску працоўнага чалавека дзяржаўна-поліцэйскім, рэлігійным і экономічным апаратам царскага ладу.

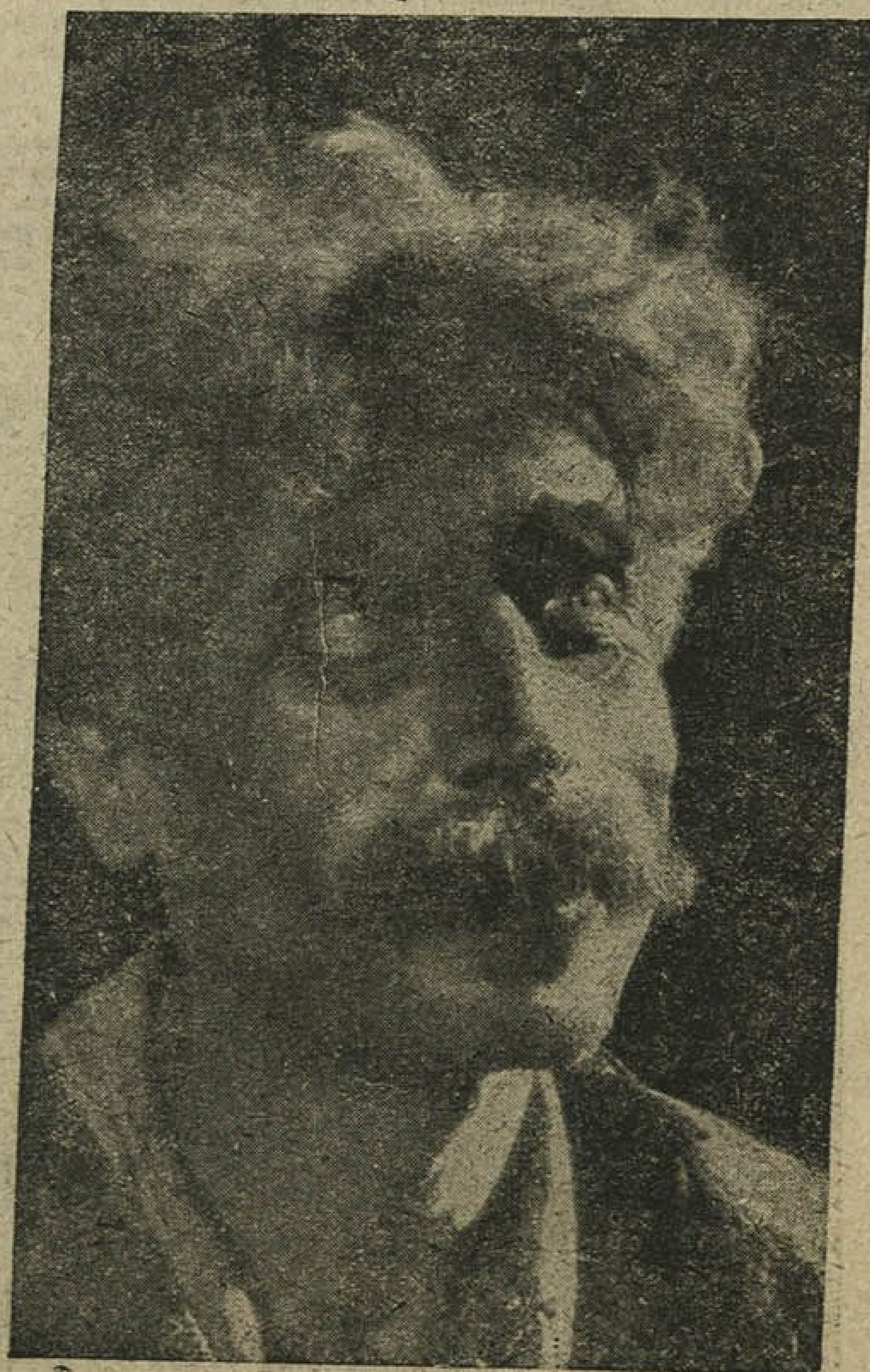
Дакладная фіксацыя ўвагі на асобных дэталях, прасякнутасьць сузіральным, сумуючым настроем, надаюць яму натуралістычны характар з заметнымі адценьнямі імпрэсыонізму.

Першы акт і часткова другі пакідаюць у гледача найбольш поўнае, цэльнае і моцнае ўражаньне. У далейшым ходзе паказу гэта ўражаньне значна зьніжаецца. Трэці і чацьверты акты яўна недапрацаваны, як з боку аўтара, так і з боку пастаноўшчыка. Яны патрабуюць значнай пераробкі і скарачэньня. У гэтай частцы паказу зьнікае глыбіня, непасрэднасьць і прадуманасьць. Спэктакль робіцца павярхоўным, схэматычным, мала-пераканальным. Лёгічны канец п'есы адчуваецца гледачом тады, калі знаходзіць сваё завяршэньне процэс соцыяльна-псыхолёгічнага ператварэньня Гушкі, калі ў камеры жандармскага сьледчага ён вырастае ў сьвядомага і пасьлядоўнага рэволюцыянэра. Хаця трэба сказаць, што якраз у гэтай сцэне наогул моцнай і хвалюючай, завяршэньне гэтага процэсу — зварот Гушкі да Леніна, вя зусім апраўданы, бо пададзен крыху паскорана, нечакана, недастаткова абгрунтавана. Астатнія падзеі, пачынаючы з захопу ратушы, распрацаваны тэатрам слаба і павярхоўна. Яны ня могуць захапіць гледача. У гэтых сцэнах наглядаецца пэўнае зьніжэньне мастацкага ўзроўню спэктаклю. Для выяўленьня падзей трэцяга і чацьвертага актаў, тэатр пачынае карыстацца стандартнымі, заштампованымі прыёмамі: шум, мітусьня, страляніна—танныя провінцыяльныя эфэкты.

* * *

Асноўным для ўсёй п'есы зьяўляецца вобраз Леапольда Гушкі. Праз увесь твор праходзіць цяжкі, пакутны і супярэчлівы шлях, псыхолёгічнага ператварэньня батрака Гушкі, шлях, які прыводзіць яго ад сьляпой і ўпартай веры ў магчымасьці свайго асабістага вызваленьня праз набыцьцё індывідуальнай маёмасьці, праз кавалак уласнай зямлі, праз самастойную, няхай дробную, але за тое, „незалежную“ гаспадарку, да паступовага пазбаўленьня ад псыхолёгічнай спадчыны даўнейшага ярма, да сьвядомага перакананьня ў тым, што сапраўднае вызваленьне можа быць дасягнута толькі праз актыўны ўдзел у організаваным колектыўным змаганьні рабочае клясы. Гэтая перакананасьць дасягаецца Гушкам пад уплывам навакольных соцыяльных падзей, праз актыўны ўдзел у іх. Шлях да гэтага перакананьня перарабляе Гушку з дробна-уласьніцкага, бязглебнага шуканьня ілюзорнай справядлівасьці—„сапраўднай чалавечай дарогі для працавітага чалавека“, які моцна верыць у сваю сялянскую праўду, у актыўнага і пасьлядоўнага рэволюцыянэра і нарэшце—у комуніста.

Гушка—надзвычайна моцны, хвалюючы і пераканаўчы вобраз. Гэта асноўная, стрыжнёвая фігура п'есы.



Леапольд Гушка (акт. Уладамірскі).

Шлях Гушлі—гэта мастацкае ўвасабленьне таго шляху, якім ідуць да комунізму мільёнпыя масы працоўных сялян Беларусі.

Вобраз Гушкі знайшоў сабе выразнае сцэнічнае ўвасабленьне ў ролі, зробленай актoрам Уладвімірскім. Гушка ў яго выкананьні—моцная, жыцьцёвая постаць, простага і шчырага бедняка-гарапашніка, цалкам захопленага сваёй „праўдай“, сваёй ідэяй „справядлівасьці“. Актор здолеў надаць гэтаму вобразу, ня гледзячы на тое, што вядзе яго праз увесь паказ у патэтычным, прыўзьнятым пляне, ня гледзячы на некаторую жорсткасьць і сухасьць выкананьня, шмат жыцьцёвасьці, шчырасьці, пераканальнасьці, зрабіўшы самога Гушку, яго думкі і пачуцьці блізкімі і зразумелымі для гледача.

За ўсімі яго ўчынкамі, за ўсім складаным ходам разьвіцьця яго думак, настрояў і імкненьняў, глядач сочыць з неаслабным пачуцьцем цеплыні і спачуваньня.

Найбольш значнае пасьля Гушкі месца ў п'есе і ў паказе займае вобраз Евеля Цывіна—стапоўчы вобраз бальшавіка-рэволюцыянэра, зроблены актoрам Зоравым надзвычайна мякка, цёпла, чалавечна. За яго спакойнай стрыманасьцю, за лагоднай і ветлівай ухмылкай, за пэўнай дозай лірычнай мяккасьці, якую надае яму актор у сваей сцэнічнай інтэрпрэтацыі гэтай ролі, адчуваецца ўнутраная сіла волі, цьвёрдасьць і ўстойлівасьць перакананага рэволюцыянэра. Гэта ня схэма, не чалавек—лёзунг, ня формула, а сапраўды жывы надзвычайна чалавечны і праўдзівы вобраз комуніста. Глядач увесь час з нeадрыўнай сымпатыяй і спачуваньнем сочыць за яго хударлявай постацьцю ў старым асеньнім паліто, за яго ўдумлівымі, развашальнымі і заўсёды трапнымі рэплікамі. Нажаль гэты цікавы і каштоўны вобраз паказаны ў п'есе толькі ва ўмовах дарэволюцыйнага часу. Гэтыя абставіны не даюць магчымасьці актору Зораву ўсебакова выявіць вобраз Цывіна як рэволюцыянэра ва ўмовах разгорнутай клясавай барацьбы, ва ўмовах соцыялістычнага будаўніцтва.

Глядач чакае гэтага новага ўвасабленьня вобразу Цывіна, якое істотна і лёгічна вымагаецца ўсім ходам п'есы. Але, нажаль у п'есе гэта не знайшло свайго адлюстраваньня.

Цывін зьнікае з п'есы і са сцэны пасьля захопу ратушы, якраз тады, калі ў вялізарных соцыяльных зрухах і падзеях з усёй сілай павінны былі выявіцца, разгарнуцца і знайсьці сабе актыўнае прыстасаваньне тыя схаваныя ў ім істотныя бакі сапраўднай сутнасьці рэволюцыянэра і комуніста, якія даюць аб сабе ведаць нават і пад шыльдай знадворнай лагоднай флегматычнасьці ў сцэнах першага і другога актаў.

Недастаткова выяўлён у п'есе вобраз сына Леапольда Гушкі—Адася. Гэта фігура мала выразная, адцягненая, аднастойная. Ён паданы аўтарам у чкасьці закончанага рэволюцыянэра з першых крокаў свайго зьяўленьня на сцэне і такім пакінут да канца, бяз зьмен і хістаньняў, але за тое і бяз росту, без разьвіцьця. Адась малажыцьцёвы вобраз. Статычнасьць гэтай ролі не дала магчымасьці актору стварыць з яе пераканальны і жывы вобраз рабочага бальшавіка.

Аб значным росьце і творчым удасканаленьні акторскага колектыву БДТ-І сьведчыць прадуманая і эмоцыянальна-насычаная работа акторкі Ржэцкай у ролі жонкі Леапольда Гушкі, акторкі Ждановіч у ролі Марылі—дачкі Гушкі, актора Платонава ў ролі Паўла Няміры і інш. выканаўцаў.

* * *

Праца мастака Рабічава сустрэла, як відаць, пэўныя цяжкасьці, выкліканыя рознастойнай зьменай вялікай колькасьці асобных сцэн пры вялізарных памерах спэктаклю, пры неабходнасьці вытрымаць адзінства агульна-дэкоратыўнага афармленьня, якое атрымалася, цяжкага, нязграбнага і малавыразнага. У ім таксама, як і ў паказе скрыжоўваюцца элемэнты натуралізму (ратуша) з фармалізмам (сцэна з бюстамі).

Музыка да паказу (напісана композытарам Цікоцкім), сугучная паводле сваёй патэтыкі і пэўнай эпічнасьці агульнаму тону і настрою п'есы, пабудавана галоўным чынам на фальклёрных элемэнтах, на пераапрацоўцы беларускіх народных мэлёдый. У ёй шырока адбіваецца беларуская народная музычная тэматыка. Музычнае афармленьне органічна зьліваецца з агульным ходам паказу.

* * *

Асобныя, дапушчаныя аўтарам і тэатрам зрывы і памылкі ня зьніжаюць высокую прынцыпова-ідэйную і мастацкую вартасьць гэтага сапраўды эпічнага твору, які значна ўзбагаціў скарбніцу беларускай савецкай драматургіі.

М. МОДЭЛЬ

Тэатральнае мастацтва—

НА СЛУЖБУ ІНТЭРНАЦЫЯНАЛЬНАМУ ВЫХАВАНЬНЮ

„МЫ З КОЖНАЙ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ БЯРОМ ТОЛЬКІ ЯЕ ДЭМОКРАТЫЧНЫЯ І ЯЕ СОЦЫЯЛІСТЫЧНЫЯ ЭЛЕМЭНТЫ, БЯРОМ ІХ ТОЛЬКІ І БЯЗУМОЎНА Ў ПРАЦІВАГУ БУРЖУАЗНАЙ КУЛЬТУРЫ, БУРЖУАЗНАМУ НАЦЫЯНАЛІЗМУ КОЖНАЙ НАЦЫІ“.

Н. ЛЕНІН.

Тав. Сталін на студзеньскім пленуме ЦК і ЦКК УсеКП(б) завастрыў ўвагу партыі і рабочае клясы на небясьпецы ажыўленьня разьбітых груп „старых контррэвалюцыйных партый, эсэраў, меншавікоў, буржуазных нацыяналістых цэнтраў і акраін...“, у сувязі з тым, „што рост магутнасьці Савецкае дзяржавы будзе ўзмацняць супраціўленьне апошніх рэштак паміраючых клясаў“.

Абвостраная клясавая барацьба, якая знайшла асабліва яркае выяўленьне ў выглядзе кулацкага сабатажу загатовак, прыкрываючыся фальшыва - нацыянальным сьцягам, справа Белдзяржснабу, Дзяржземтрэсту і інш., якія мы мелі і маем у апошні час у БССР, цалкам пацьвярджаюць бальшавіцкую празорлівасьць правадыра партыі таварыша Сталіна.

Яскравыя факты актывізацыі буржуазнага нацыяналізму мы маем і на літаратурным фронце БССР.

У дакладзе на сходзе Менскага partактыву „аб ходзе загатовак па БССР“ т. Гікало адзначыў, што „мы маем на літаратурным фронце актывізацыю буржуазна-нацыяналістычных антысавецкіх элемэнтаў пры яўным аслабленьні пільнасьці і папушчэньні з боку асобных камуністаў, працуючых у галіне літаратуры і друку“.

Гэта знайшло таксама сваю правільную ацэнку ў артыкуле т. Давідзюка ў „Правде“ „Пад фальшыва-нацыянальным сьцягам“ і ў пастановах ЦК і ЦКК КП(б)Б, якія апублікаваны у друку.

Паасобныя зьявішчы на тэатральным фронце БССР, як у недалёкім мінулым, так і ў апошні час сыгналізуюць пра неабходнасьць рашучага узмацненьня барацьбы з буржуазна-нацыялістычнымі элемэнтамі, „якія, прыкрываючыся фальшыва нацыянальным сьцягам, вядуць работу супроць партыі і савецкай улады“.

Задача аналізу новых праяваў нацыяналізму на тэатры, патрабуе пэўнага разгляду гістарычных і мэтадолёгічных карэньняў гэтай клясава-варожай плыні.

Палітычныя ўстаноўкі буржуазнага нацыяналізму ў беларускім, яўрэйскім і інш. тэатрах зводзіліся у асноўным да наступнага: да адмаўленьня ролі рэвалюцыйнай драматургіі і асабліва драматургіі іншых народаў СССР да барацьбы супроць яе, да пошукаў нязьменных нацыянальных рысаў чалавека, да паказу яго „нацыянальнага духу“, а не клясавай існасьці, прыкрываючыся нібы змаганьнем за „нацыянальную“ форму, да вызначэньня спэцыфікі нацыянальнага тэатру, як тэатру „нацыянальнай плястыкі і гэсту“, да ідэалізацыі і рэстаўрацыі мінулай сярэднявяковай і фэадальнай самабытнасьці, да арыентацыі на буржуазны захад і г. д.

Нацдэмаўскія тэорыі ў тэатральным мастацтве БССР знайшлі поўнае выяўленьне ў так званай „тэатральнай дыскусіі 1928—29 г.г. У двух артыкулах, зьмешчаных у той час ў газэце „Савецкая Беларусь“—„Даволі анэкдотаў“ і „Заўвагі к часу“ была разгорнута цэлая праграма „тэадакумант“ буржуазных нацыяналістых.

Непасрэднай прычынай нацдэмаўскай атакі на БДзТ-І і іншыя тэатры была пастаноўка на сцэне нашых тэатраў лепшых рэвалюцыйных твораў рускае драматургіі—„Бронецягнік“, які паказвае гэраічнае змаганьне сібірскіх партызан з белагвардзейшчынай, „Разлом“—рэвалюцыйную ролю Кранштадзкіх матросаў у кастрычніцкім перавароце, „Мяцеж“—гэроічнае змаганьне працоўных Саюзу ў Фэргане і г. д.

Гэты рэпэртуар аказаўся ня любым нацдэмаўскаму, „самабытнаму“ сэрцу і аўтары „дакуманту“, не шкадуючы тэрміналёгіі, абзываюць яго „устарэлым“, „надакучыўшым“ і наогул „недаедкамі“ Масквы і Ленінграду.

Пакончыўшы такім чынам, з лепшымі рэвалюцыйнымі п'есамі рускае драматургіі, аўтар „Даволі анэкдотаў“ высоўвае праграму распрацоўкі „орыгінальнага“ рэпэртуару нацдэмаўскага гатунку. Гэтым „анэкдотам“ (г. зн. „Бронецягніку“, „Разлому“ і г. д. М. М.) супроцьстаўляюцца „Пакрыўджаныя“ Радзевіча—драматычны прымітыў, прасякнуты нацыяналістычнай містыкай і „некаторыя“ з Купалавых п'ес, маючы на ўвазе, „Тутэйшыя“ і інш. нацыяналістычныя творы.

Гэтыя нацыяналістычныя ўплывы знайшлі сваё найбольш поўнае адлюстраваньне ў такіх пастаноўках тэатру, як „Кастусь Каліноўскі“ ў БДзТ-І, М. Грамыкі „Скарына, сын з Полацку“, „Апраметная“ у БДзТ-2 і інш. У пастаноўцы „Кастусь Каліноўскі“ тэатр узьняў на шчыт „нацыянальнага“ гэроя Каліноўскага, скажаючы сапраўдную гісторыю клясавае барацьбы на Беларусі. П'еса Грамыкі была ўся прасякнута ідэалізацыяй „залатога веку“ Беларусі і ідэалізацыяй Скарыны.

„Апраметная“ у БДзТ-2 была разьлічана на задавальненьне ідэйных заітрабаваньняў і рэакцыйных густаў нацыяналістычных колаў беларускай інтэлігенцыі, дарэшты прасякнута містыкай і яскрава-выражанай нацдэмаўскай ідэалёгіяй.

Не пазбаўлены былі нацдэмаўскіх уплываў пераважная большасьць пастановак студыйнага

пэрыяду БДзТ-2 і першага пэрыяду БДзТ-1. Нават клясычныя творы былі падстрыжаны пад „нацыянальны“ стыль. Нацыяналістычныя ўплывы, якія былі характэрны для БДзТ-1 і БДзТ-2 аднолькава характэрны і для БДзТ-3. На сцэне гэтага тэатру быў паводле ініцыятывы нацдэмаў Ждановіча і Красінскага пастаўлены „Кастусь Каліноўскі“. П'есы Ф. Р. Алехновіча, якія ставіліся ў тэатры, ідэалізавалі мінуўшчыну Беларусі. Народным сьпевам і скокам, якія складалі вялікую частку рэпэртуару гэтага тэатру была нададзена шовіністычная афарбоўка.

Нацыяналістычныя ўплывы знайшлі сваё выяўленьне і ў работах БДзЯТ.

Асабліва гэта знайшла сваё выяўленьне ў студыйнай працы „На ланцугу пакуты“—Перэца, пастаноўка якога характэрна нацыялістычна-містычнай трактоўкай сюжэту.

БДзЯТ адышоў ад сваіх студыйных памылак у пастаноўках „Ботвін“, „Авечая Крыніца“, „Гірш Лекерт“ і г. д., але на пэўным этапе работы тэатру ён зноў робіць нацыялістычныя памылкі, якія выявіліся ў такіх спэктаклях, як „Глухі“ і „Барацьба машын“ (апошні зьняты з рэпэртуару).

У спэктаклі „Глухі“ тэатр трактуе адзін з прыватных эпізодаў клясавай барацьбы ў яўрэйскім мястэчку ў пачатку 900-х гадоў. У гэтым драматычным творы вядомага пісьменьніка Бэргельсона ёсьць супярэчнасьці, якія ідуць па лініі ідэёвага зьніжэньня паказу клясавай барацьбы, падмены яе мэлёдрамай, мяшчанскай калізіяй помсты бацькі Глухога за пакрыўджаную дачку Эстэр. Гэты спэктакль знаходзіцца ў палоне памылак, мэтадалёгію якіх мы паказалі вышэй. У спэктаклі значныя ўплывы нацыяналістычнай рамантыкі і містыкі.

Лейтматыў музычнай партытуры Александра Крэйна сінагагальна - клерыкальныя мэлёдыі (сцэнка „Гакофес“—хаджэньне з сьвятым пісаньнем, сцэнка маленьня у хаце кулака Быка ў другім акце, сьпеў бедных жанчын на матыў „Хто бы мы ні былі, але яўрэі мы“ у пачатку трэцяга акту).

У нацыянальным стылі пастаўлены рухі і гэсты хорэаграфам. Біблійная стылізацыя ёсьць ў конструкцыі Тышлера.

Спробы сцэнічнымі прыёмамі двуплянавасьці пабудовы спэктакля („верх“ і „ніз“) і ідэёва не загостраным, павярхоўным гротэскам у паасобных мясцох зьнізіць уплыў нацыяналістычнай романтыкі і містыкі, якой прасякнут спэктакль, не дасягаюць мэты.

Прынцыпова неправільнай зьяўляецца добрадушная гіронія мастака Тышлера, які з аксамітнай заслоны сьмяецца над рэлігійнай працэсіяй, надзеўшы быка (сымбаль кулака Быка М.) у рэлігійную вопратку—талес.

Не выкрывае рэлігійна-містычнай сцэнкі, якая адбываецца на „вярху“ ў Быка, сцэнка „Каханьне“, ўнізе—настойлівае прыставаньне мэханіка млына да хатняй работніцы Быка.

У аўтараў спэктаклю нагляДаецца схільнасьць змагацца з такім небясьпечным ворагам, як клерыкалізм, добрадушнай гіроніяй і сьмехам.

Усім гэтым праявам клясавасварожых плыняў у тэатральным мастацтве пралетарская грамадзкасьць пад кіраўніцтвам партыі нанесла руйнуючы ўдар.

Але новыя праявы буржуазнага нацыяналізму і фармалізму на тэатральным фронце БССР, у сувязі з абвастрэньнем клясавае барацьбы патрабуюць узьняцьця рэвалюцыйнай пільнасьці.

Пролетарская грамадзкасьць БССР правільна адзначыла *этапнае значэньне* спэктаклю „Бацькаўшчына“ для тэатраў БССР, які сьведчыць пра рост беларускай савецкай драматургіі пасьля гістарычнай пастановы ЦК УсеКП(б) ад 23 красавіка 1932 г. і пастановы ЦК КП(б)Б.

Значэньне „Бацькаўшчыны“ асабліва вялікае ў тым, што Чорны вырашае праблемы ўласнасьці і бацькаўшчыны на значным ідэёва-філёзофскім і мастацкім ўзроўні.

Але ў гэтай вялікай рабоце першага тэатра ёсьць зрывы, якія па сутнасьці зьяўляюцца рэцыдывамі буржуазнага нацыяналізму і фармалізму.

Мы маем на ўвазе першую сцэну першай дзеі — „кірмаш“. У гэтай сцэне батрак Леапольд Гушка зьяўляецца на кірмаш прадаць усю сваю батрацкую маемасьць—апошнія боты, сукенку, шапку, каб набыць сабе за гэтую ўласнасьць—зямлю. Гэтую „маемасьць“ ад Гушкі за бясцэнак пры абурэньні прысутных забірае ад яго гандляр—яўрэй (актор Пекур). Актор пры дапамозе рэжысэра і мастака так пабудаваў свой вобраз, што сцэнічны акцэнт зроблен не на паказе гандляра як сацыяльнай катэгорыі, а на паказе „нацыянальнай формы“ местачковага яўрэя наогул, праз падкрэсьленую гэстыкуляцыю, інтанацыі, шаржыраваныя гэсты і рухі.

Трактуючы вобраз беларускага кулака Сурвілы, пастаноўшчык раскрывае яго клясавую сутнасьць, не акцэнтуючы „нацыянальнай формы“ гэтага кулака, і паказвае яго бяз экзотыкі і этнографізму і таму гэты вобраз пададзены гістарычна больш праўдзіва.

Этнаграфізм і стылізацыя наглядаецца ў тэатральнай інтэрпрэтацыі сцэнкі „вясельле“.

Чацьверты акт спэктаклю, які паказвае калгас, зроблен прынцыпова няправільна.

„Клясавы мір“ у калгасе; людзі, якія сядзяць пад „развесистой клюквой“—усё гэта скажае сапраўднасьць і робіць уражаньне, што здымаецца пытаньне пра клясавую барацьбу, якая зараз асабліва абвастрылася.

Правядзеньне сцэнкі манархістаў *на рускай мове* ў спэктаклі, які ідзе на беларускай мове, зьяўляецца праявай мясцовага нацыяналізму. У гэтай сцэны толькі манархісты гаворыць па-рускі, а рабочыя на беларускай мове. Пастаноўшчык забывае, што руская мова, гата таксама мова і рускага пролетарыяту, а ня толькі манархістаў. Вядома, што адзін з беларускіх паэтаў прысьвяціў нацдэмократычны верш рускай мове, прыкрываючы свае антысавецкае, нацыяналістычнае выступленьне, выступленьнем нібы супроць рускае мовы.

Палітычны сэнс такіх адносін да рускае мовы робіцца асабліва зразумелым, у сувязі са справай настаўніка Сьцяпура, якая ацэнена ЦК нашай партыі і Ц. О. „Правда“.

Прынцыпова няправільным зьяўляецца выцягваньне „самабытных“ лірнікаў, якія дапаўняюць пэйзаж беларускага мястэчка ў спэктаклі.

Усе гэтыя зрывы не зьяўляюцца стылем ўсёй пастаноўкі, але тым,

ня менш ўсё гэта зьяўляецца вельмі небясьпечным.

Небясьпечным і патрабуючым узмацненьня рэволюцыйнай пільнасьці зьяўляюцца паасобныя заявы ў творчай практыцы БДзЯТ.

Мы вышэй паказалі на наяўнасьць нацыяналістычна-містычных элемэнтаў у паказе „Глухі“ у БДзЯТ.

Гэта знайшло адпаведную ацэнку на партыйнай нарадзе па мастацтву ў культпропе ЦК КП(б)Б, якая адбылася ў сьнежні паза-мінулага году. З гэтай ацэнкай цалкам згадзіўся і М. Ф. Рафальскі— пастаноўшчык „Глухога“, які прызнаў неабходным грунтоўную пераапрацоўку спэктаклю перад яго аднаўленьнем на сцэне тэатру.

Між іншым, у кастрычніку 1932 году спэктакль „Глухі“ быў адноўлены без усялякіх зьмен.

Новая пастаноўка БДзЯТ „Віндзорскія свавольніцы“, паводле правільнай ацэнкі т. Кірпоціна фармалістычна скажае камэдыю Шэксьпіра і мае палітычна-шкодныя моманты, як выпады супроць друку і інш.

Рэцыдывы ўплываў формалізму, буржуазнага нацыяналізму ў рабоце тэатраў сыгналізуюць пра неабходнасьць мобілізацыі рэволюцыйнай пільнасьці і ў першую чаргу павышэньня бальшавіцкай пільнасьці з боку партыйнай організацыі тэатру, кіраўніцтва якой праявіла гніла-лібэральныя адносіны да клясава-варожых праяў у тэатры.

Рэцыдывы настрояў у бок мясцовага нацыяналізму мы мелі зусім нядаўна і ў рабоце БДзТ-2.

Дырэктар БДзТ-2 тав. Кудзелька ў артыкуле: „Другі Белдзяржтэатр“ ў сэзоне 1932 году пісаў: „У практыцы недалёкага мінулага тэатру мелі месцы тэндэнцыі памылковага характару ў стварэньні рэпэртуару тэатру (1931—32 г.), якія заключаліся ў тым, што „даёш арыгінальна-нацыянальную п'есу, хоць-бы яна была і слабай па сваёй ідэйнай накіраванасьці і мастацкаму ўзроўню ў параўнаньні з пераводнымі сумежных братэрскіх рэспублік“. Гэтыя шкодныя тэндэнцыі зразумела адбіліся на мастацка-ідэёвай творчасьці тэатру. Гэты парыяд яшчэ характарызуецца *баязьлівасьцю і недацэнкай* (падкрэсьлена намі. М. М.) і ў скарыстаньні высока-ідэёвых драматургічных твораў пераводнага характару іншых савецкіх рэспублік. Была дапушчана грубая памылка і ў адмаўленьні па выкарыстоўваньні лепшых мастацкіх твораў клясыкаў.

Як мы бачым, паміж настроямі, пра якія гаворыць аўтар, і выказваньнямі аўтара „Даволі анэкдотаў“ многа агульнага. Тут мы мелі арыентацыю толькі на арыгінальны рэпэртуар, хоць часамі дрэньненькі, баязьлівасьць рэволюцыйнай драматургіі народаў СССР і недаацэнку клясычнае спадчыны.

І не дарма, прыехаўшы летам гэтага году на гастролі ў Менск, тэатр, ігнаруючы рэволюцыйную драматургію іншых саюзных рэспублік, прывёз выключна арыгінальны і часткова слабенькі рэпэртуар (напр. „Вясна“ Ільлінскага), забыўшы захапіць з сабой „*Разлом*“ Лаўрэнова і інш. лепшыя п'есы рэволюцыйнае драматургіі народаў СССР.

Толькі пад націскам пролетарскае грамадзкасьці і пры дапамозе простай дырэктывы кіруючых органаў тэатр дадаткова паставіў „Разлом“, які прайшоў з вялікім посьпехам поруч з такімі рэчамі, як „Напор“ Александровіча і г. д.

Паказаныя намі праявы буржуазнага нацыяналізму на тэатральным фронце, як у тэарэтычных выказваньнях, настроях тэаработнікаў, так і ў іх творчай практыцы, зразумела, ня вычэрпываюць усяго пытаньня, але сыгналізуюць пра неабходнасьць узмацненьня рэволюцыйнай пільнасьці тэатральных кадраў і асабліва бальшавікоў, што працуюць на гэтым вучастку соцыялістычнага будаўніцтва.

Мы павінны спыніцца на паасобных фактах і праявах, якія сьведчаць пра актывізацыю вялікадзяржаўнага шовінізму, галоўнай небясьпекі на даным этапе. Мы маем на ўвазе, у першую чаргу, вучастак малых тэатральных форм, найбольш масавы від тэатральнага мастацтва—эстраду.

На праявы вялікадзяржаўніцтва ў рабоце Белдамец наш друк рабіў неаднаразовыя ўказаньні, пра гэта зусім яскрава запісана і ў пастанове Оргкамітэту ССПБ, на праявы, якія заключаюцца ў поўнай адсутнасьці беларускай эстрады да гэтага часу, адсутнасьці сувязі Белдамэц з савецкай літаратурай, на ігнараваньне задачы падрыхтоўкі беларускіх пролетарскіх эстрадных кадраў і г. д.

Задача ўзмацненьня барацьбы на два фронты ў тэатральным мастацтве, за пралетарскі інтэрнацыяналізм, за пературэньне тэатральнага мастацтва ў магутную зброю інтэрнацыянальнага выхаваньня шырокіх мас, зьяўляецца цэнтральнай задачай тэатральнага фронту БССР і ў першую чаргу комуністычных кадраў, якія працуюць на гэтым фронце.

Пад кіраўніцтвам КП(б)Б і яе ЦК на чале з тав. Гікала, узьнімем вышэй сьцяг пралетарскага інтэрнацыялізму на фронце тэатральнага мастацтва.

Узмацнім рэволюцыйную пільнасьць на літаратурным фронце

М. Л.

ЧЫРВОНАЯ АРМІЯ І МАСТАЦТВА

Чырвоная армія з часоў грамадзянскае вайны прайшла вялікі шлях росту і вучобы і зараз прадстаўляе сабой вялізарную сілу, як па сваёй высокай палітычнай сьвядомасьці, так і па сваёй тэхніцы. „Створаны ўсе ўмовы для таго, каб кадры Чырвонай арміі былі дастойны той тэхнікі, якую далі сваёй арміі наша партыя і наша рабочая кляса пры пераможным завяршэньні першай пяцігодкі соцыялістычнага будаўніцтва“ (Варашылаў).

Мастацтва зьяўляецца магутным сродкам умацаваньня баяздольнасьці нашай краіны і далейшага падвышэньня баяздольнасьці Чырвонай арміі. 15-годзьдзе Чырвонай арміі саўпала з 10-годзьдзем шэфства Саюзу работнікаў мастацтва над яе часткамі.

Ідэя шэфства Савецкага мастацтва над Чырвонай арміяй зарадзілася раней. Яна зарадзілася яшчэ на палях боек Чырвонай арміі з Калчаком, Юдзенічам, Врангелем, Дзенікіным і інш. клясавымі ворагамі.

Узятая ў 1923 годзе шэфства над Чырвонай арміяй было палітычным грамадзкім прызнаньнем ужо склаўшыхся адносін паміж Чырвонай арміяй і Савецкім мастацтвам.

За 10 год шэфства работнікаў мастацтва прароблена вялікая работа. Абслужана ў агульнай колькасьці 43 млн. чырвоных байцоў. Пры дапамозе работнікаў мастацтва створаны тэатры ў чырвонаармейскіх частках, самадзейныя гурткі і інш.

„Вы пытаеце мяне, як я ацэньваю вынікі шэфства работнікаў мастацтва над Чырвонай арміяй. Мобілізацыя энтузіязму і творчых сіл байцоў на справу ўмацаваньня магутнасьці нашай Чырвонай арміі не ў малой ступені залежылі ад шэфскай дапамогі работнікаў мастацтва“—так сказаў т. *Варашылаў* у прывітальнай прамове ў час 10-гадовага шэфскага юбілею работнікаў мастацтва над Чырвонай арміяй.

Шэфства над Чырвонай арміяй,—гэта значыць узяць на сябе адказнасьць за палітычнае выхаваньне байца, гэта значыць узяць на сябе адказнасьць за рэпэртуар для Чырвонай арміі.

Важнейшая задача, якая стаіць перад работнікамі мастацтва, гэта задача праўдзівага паказу нашай сёньнешняй Чырвонай арміі,—арміі высокай палітычнай падрыхтоўкі і складанай тэхнікі. Перад мастакамі стаіць задача паказаць гэрояў Чырвонай арміі, паказаць чырвонаармейца, паказаць чырвонага камандзіра.

Калі гэроіка грамадзянскай вайны знайшла свае адлюстраваньне ў драматургіі — „Шторм“ Біль-Белацаркоўскага, „Чапаеў“ і „Мяцеж“ Фурманава, „Першая конная“ Вішнеўскага, „Вогненны мост“ Раманава, „Плацдарм“ Ірчана, „Бацькаўшчына“ Кузьмы Чорнага, дык Чырвоная армія сёньнешняга дню яшчэ зусім слаба паказана ў драматургіі. „Последний решительный“ Вішнеўскага, „Армия мира“ Мікуліна, „Міжбур‘е“ Курдзіна, вось прыблізна і ўсё, што мы маем аб Чырвонай арміі сёньнешняга дню.

Трэба адзначыць, што калі грамадзянская вайна мела сваё адлюстраваньне наогул у драматургіі, дык у беларускай драматургіі мы ня маем амаль орыгінальных п‘ес аб грамадзянскай вайне. П‘еса Кузьмы Чорнага „Бацькаўшчына“ пакуль адзіная, дзе адлюстроўваюцца моманты грамадзянскае вайны.

Конкурс, які абвешчан СНК Савецкага Саюзу на лепшую п‘есу, павінен паслужыць карэнным пераломам і ў галіне стварэньня вайсковай тэматыкі, вайсковай песьні, вайсковай музыкі,

Ф. Аронэс

ЯЎРЭЙСКІ РАБОЧЫ ТЭАТР У АМЭРЫЦЫ

1

У працы праведзенага ў лістападзе пленуму МАРТ (Міжнароднае Аб'яднаньне Рэволюцыйных Тэатраў) прыняла актыўны ўдзел дэлегацыя тэатру „Артэф" („Арбэйтэр Тэатр Фарбанд")—першага рэволюцыйнага тэатру ў Амэрыцы.

Перш чым гаварыць аб гэтым тэатры яўрэйскіх рабочых мас Амэрыкі, мне хочацца ў кароткіх рысах спыніцца на становішчы яўрэйскага дробна-буржуазнага мяшчанскага тэатру ў Амэрыцы, якім карыстаўся яўрэйскі рабочы глядач да стварэньня „Артэф". Як і ўсе іншыя галіны яўрэйскай культуры (друк, выдавецтвы і г. д.) тэатр знаходзіўся ў руках тэатральных спэкулянтаў, якія атручвалі гледача нацыянальна-сэнтымэнтальнымі драмамі і опэрэтамі.

Зусім зразумела, што аб сапраўдным мастацтве ў гэтым тэатры не магло быць ніякай гутаркі,—гэтым ніхто ня быў зацікаўлены. Але ідэолёгічна тэатр быў цалкам вытрыманы. Дзень у дзень гаварыў ён аб згодзе паміж гаспадаром і рабочым. Рабілася гэта зусім проста,—ва ўсіх п'есах, якія граліся ў гэтым тэатры, гаспадар фабрыкі або магазыну зьяўляецца звычайна багатым дзядзькам свайго „беднага" сваяка, які сумленна працуе на яго і атрымоўвае за сваю цяжкую працу ў апошнім акце п'есы багатую спадчыну, з чаго і сам багацее. Гэтакія „трогательныя" малюнкі рабілі адпаведны ўплыў на ў значнай меры адсталага гледача, які ў сваёй большасьці складаўся з эмігрантаў царскай Расіі і Румыніі, якія прыехалі ў Амэрыку шукаць „шчасьця" і моцна эксплёатаваліся сваімі, выпадкова разбагацеўшымі, сваякамі і землякамі, на фабрыках якіх эмігранты знаходзілі сабе працу. Гэтыя фабрыканты, разбагацеўшыя ад несьвядомасьці і прыгнечанасьці сваіх землякоў эмігрантаў, прымушалі апошніх працаваць па 14—16 гадзін у суткі. Пасьля тыдню цяжкай працы, калі горапашнік пападаў у тэатр, яго там забаўлялі п'есамі, якія абуджалі пачуцьці, надзеі на шчасьлівы выпадак.

Гэтыя п'есы паказваліся гледачу ў крыкліва прыгожых дэкорацыях і вопратках так, каб глядач, які сваёй значнай большасьцю жыў і працаваў у цеснаце і брудзе, зачароўваўся стракатасьцю і „багацьцем" спэктаклю.

Акрамя сэнтымэнтальных п'ес у тэатры ставіліся п'есы з ярка выражаным нацыянальна-шовіністычным зьместам, накшталт „Пінтэле Юд", якія атручвалі гледача самымі ніжэйшымі пачуцьцямі яўрэйскага шовінізму, нацкоўваючы яўрэйскага горапашніка супроць іншых нацый. Нарэшце тэатральныя спэкулянты кармілі гледача распустай з „Ханчэ ін Амэрыке", „Сёмка Лец".

Такім быў твар яўрэйскага дробна-буржуазнага мяшчанскага тэатру ў Амэрыцы, які падтрымліваўся і рэклямаваўся для рабочых амэрыканскім жоўтым яўрэйскім друкам.

Былі, праўда, некаторыя спробы арганізаваць больш сур'ёзны з мастацкага боку тэатр. Гэтыя спробы арганізацыі, якія належалі нацыяналістычным колам дробна-буржуазнай інтэлігенцыі, былі афарбаваны яўрэйскім нацыяналізмам і ніякіх вынікаў не далі.

Пасьля імпэрыялістычнай вайны і рэволюцыі ў Расіі працоўныя масы ўсяго сьвету, у тым ліку і Амэрыкі, пачалі яскрава бачыць і разумець, хто іх сапраўдны вораг. Яўрэйскія рабочыя Амэрыкі таксама сталі разумець, што багаты сваяк, альбо зямляк зацікаўлены толькі ў эксплёатацыі і што ён іх клясавы вораг. Яны сталі пільна прыглядацца і да тых, хто дапамагае гэтым эксплёататарам—да рабінаў, да жоўтага друку і да халтурнага тэатру.

Пасьля стварэньня яўрэйскай комуністычнай газэты „Морген Фрайгайт", пачаў арганізоўвацца цэлы шэраг рабочых рэволюцыйных арганізацый (яўрэйскія рабочыя школы, яўрэйскі рабочы унівэрсытэт, вольны саюз сьпевакоў і інш.). Усе гэтыя арганізацыі групаваліся навокал яўрэйскай газэты амэрыканскай комуністычнай партыі. Адначасова з гэтым у 1925-26 гадох быў арганізаваны „Артэф".

Адной з галоўных задач „Артэф"—ідэйная барацьба і перамаганьне тэатральнымі сродкамі буржуазных і мяшчанскіх уплываў і выхаваньне яўрэйскіх рабочых мас, якія пачалі вызваляцца ад нацыянальна-рэлігійнага дурману, у сьвеце рэволюцыйнай клясавай барацьбы.

Моцны штуршок у разьвіцьці „Артэф" дала вядомая палестынская вакханалія ў 1929 годзе. Пасьля здарэньняў у Палестыне, калі яўрэйская комуністычная газэта „Фрайгайт" адчынена і сьмела пачала дэмаскаваць сіоніцкую палітыку ў Палестыне, як палітыку імпэрыялістычную, якая дыктуецца ангельскімі імпэрыялістамі, палітыку, якая накіроўвацца супроць арабскага селяніна і горапашніка, сярод амэрыканскіх мяшчанскіх нацыяналістаў сіоністаў і жоўтых „соцыялістаў" усіх гатункаў, пачалося страшэннае цкаваньне комуністычнай „Фрайгайт" і наогул усіх пролетарскіх арганізацый.

Становішча было вельмі напружанае. Жоўтыя банды ўрываліся ў рэдакцыю і кантору „Фрайгайт" і рабілі ў поўным сэнсе слова пагром.

У кіосках было забаронена трымаць комуністычныя газэты. Зьбіваліся прадаўцы, якія мелі ў продажу „Фрайгайт", і толькі дзякуючы самаахвярнай барацьбе і абароне рэволюцыйна-настроеных рабочых удалося выратаваць „Фрайгайт" ад зьнішчэньня і заняпаду.

У паляваньні на комуністычную газэту адно з першых месц займаў яўрэйскі халтурны тэатр на чале з дырэктарам „Кунст—тэатру" Морысам Шварцам, тым самым містэрам Шварцам, які на адчыненьне свайго тэатру запрасіў галоўнага нью-ёрскага рабіна для афіцыйнага набажэнства (лепшы паказчык сувязі жоўтага тэатру з рэлігіяй). Містэр Морыс Шварц разам з усёй жоўтай клікай амэрыканскага яўрэйскага акторскага саюзу абвясьцілі

„Рыстакратн“ Сцэна з II акту

„Рыстакратн“ Сцэна з I акту

байкот супроць „Фрайгайт“, забраўшы ад „Фрайгайт“ усе тэатральныя аб‘явы.

У Амэрыцы аб'явы—адна з лепшых крыніц прыбытку і гэта бязумоўна цяжка адбілася на бюджэце „Фрайгайт“. Пры гэтым патрэбна сказаць, што халтурныя тэатры, анонсуючы свае паказы ў „Фрайгайт“ зусім ня мелі на ўвазе грашовую падтрымку „Фрайгайт“, разьлічаючы толькі на прыцягненьне ў свой тэатр значнага ліку рабочых чытачоў.

З усяго гэтага рэволюцыйна настроеныя рабочыя ўбачылі, што мяшчанскі халтурны тэатр займае пачэснае месца сярод ворагаў пролетарыяту і ўся гісторыя з палестынскай вакханаліяй цалкам павярнула рабочыя масы тварам да „Артэф“, які пачаў замацоўвацца і пашырацца, маючы ў сваіх шэрагах значны лік актораў, якія былі і паводле свайго соцыяльнага становішча і паводле сваёй ідэолёгіі шчыльна зьвязаны з яўрэйскімі рэволюцыйнымі рабочымі масамі Амэрыкі.

2.

Першай п'есай, з якой „Артэф“ вышаў перад рабочымі гледачамі пасьля таго, як акторскі колектыў тры гады вучыўся і рыхтаваўся да сцэнічнай дзейнасьці, была драма „Бам тоер“ („Каля брамы“) Бэнушэ Штэймана.

Трэба адзначыць, што першая п'еса адразу штурханула „Артэф“ у памылковы напрамак, бо з ідэолёгічнага боку гэтая п'еса не зьяўляецца ўдалай, мала чым адрозьніваецца ад звычайнага дробнабуржуазнага рэпэртуару.

„Цяжка гаварыць і аб мастацкім баку першай пастаноўкі. Але-ж адно было яскрава: „Артэф мае людзкі матар'ял, з якога можна выкаваць моцны акторскі колектыў. Другой п'есай была п'еса Баверкі „Ботвін“, пастаноўка якой зьявілася ў сэнсе ідэолёгі значным крокам наперад. У часе працы над гэтай пастаноўкай у Амэрыку прыехаў былы актор тэатру „Габіма“ Вэно Шнэйдэр, які парваў з Габімай і перайшоў на працу ў „Артэф“, у якасьці рэжысэра. Яму была даручана работа над п'есай „Рыстакратн“ Ф. Аронэса (інсцэніроўка па матар'ялах Шолам Алэйхэма).

Вось гэты момант„ Артэфнікі“ распрацавалі. У гэты момант яны ўнесьлі жыцьцё, моц, рухі, нездавальненьне і зьдзек праз сьмех без канца.

„Артэфнікі“ такія асабістасьці, што рэдка калі тэатр можа гэтым пахваліцца.

„Артэфнікі“ — маладыя, жывыя, поўнакроўныя хлопцы. Ніякая праца і напружанасьць для іх зьяўляецца ня цяжкай. Гэта пролетары, гарапашнікі, што жывуць ад фізычнай працы і не баяцца працы. „Артэфнікі“ не профэсыяналы: яны граюць таму, што гэта неабходна для рабочай клясы, яны ня робяць заробку сваёй ігры. Ігра зьвязала іх з шырокім рабочым колектывам, з агульным рэволюцыйным фронтам.

Але-ж хаця яны і не профэсыяналы, але валодаюць тэатральнай тэхнікай. У іх тэхніка—сьвежая, маладая непасрэдная, вясёлая і колектыўная. Кожны ў паасобку грае ня дзеля „прэм'ерства“, а для поўнасьці колектыўнай працы.

І на ўдзел у пікетах яны ідуць. І „Боса“ ня любяць. Не абстрагавана, не ў літаратурным сэнсе, а непасрэдна“.

Вось што пісаў М. Ольгін у газэце „Морг-Фрайгайт“ ад 21/II—1930 г. пісаў аб акторах гэтага тэатру.

„Рыстакратн“—бліскучы паказ у „Артэф“ і можа шкода дзяліць пастаноўку, раздымаць яе на паасобныя элемэнты. Проста ня хочацца псаваць сваё уласнае ўражаньне цьвярозай дзелавой ацэнкі. Гэты паказ дае столькі радасьці, што ня хочацца быць „крытыкам“. А крытычная ацэнка „Рыстакратн“ ня можа вынесьці іншы прысуд, чым прысуд гледачоў, якія проста захоплены пастаноўкай і ствараюць овацыю.

„Пастаноўка вытрымлівае гэтую крытычную мерку ва ўсіх галінах: тэкст, рэжысура, ігра актораў, дэкорацыя, сьвятло, афармленьне.

Нельга прыпомніць ніводнага паказу ў яўрэйскім тэатры з такім гарманічным злучэньнем усіх тэатральных элементаў і з такой высокай якасьцю кожнага з элемэнтаў ў паасобку. Нельга прыпомніць ніводнай пастаноўкі, якая-б была так натуральна, такой сьвежай, так рэфініравана і разам з гэтым так зразумела гледачу, як „Рыстакратн“. (Н. Бухвальд. „Морген-Фрайгайт“, 28/II—30 году).

З вышэй напісаных радкоў мы ужо можам мець пэўнае уражаньне аб моцным мастацкім і ідэолёгічным росьце „Артэф“. Але-ж усе адзначаныя п'есы былі выпадковага выбару. Яны ня мелі дачыненьня да жыцьця і працы амэрыканскага рабочага. Ранейшыя пастаноўкі паказалі, што „Артэф“ стаіць сьпіной да амэрыканскага рабочага ў жыцьці, да яго патрэб і да барацьбы.

Наступнай пастаноўкай быў „Джым Купэркопф“ Годынэра, якая зьявілася посьпехам з некаторых бакоў: п'еса прысьвечана пытаньням клясавай барацьбы ў Амэрыцы, вельмі добрае першаклясное лябораторнае афармленьне, якога да гэтага часу ня бачылі на амэрыканскай рабочай сцэне. Але-ж недахопы былі больш значныя, чым дасягненьні. П'еса была імпортная, больш фантастычная, чым сапраўдная, недаходлівая мова, надуманыя дыялёгі.

Хоць п'еса „Джым Купэркопф“ наскрозь рэволюцыйная, але яе складанасьць і абстрагаванасьць яшчэ раз падцьвердзілі, што „Артэф“ недастаткова займаецца непасрэднымі проблемамі барацьбы і быту амэрыканскіх рабочых мас.

Пасьля „Джым Купэркопф“ была пастаўлена п'еса Баверкі „137 кіндэргеймен“ (137 дзіцячых дамоў), якая ішла ў Артэф“ пад назваю „Брыльянт“. Гэта пастаноўка таксама падцьвердзіла, што „Артэф“ не павярнуўся тварам да Амэрыкі.

Прычыны, якія прывялі да гэтага, наступныя: папершае тое, што „Артэф“ у значнай меры замкнуўся ў чатырох сьценах сваёй тэатральнай працы. Дзякуючы гэтаму, аслабла яго сувязь з астатнімі пролетарскімі культурнымі організацыямі. Падругое, недахоп рэпэртуару, што прымушала ставіць п'есы самацёкам.

Гэтыя прычыны прывялі нарэшце „Артэф“ да цеснага контакту з Пролетпэн (Амэрыканская пролетарская пісьменьніцкая організацыя). Дзякуючы патрабаваньням рабочых мас, каб „Артэф“ іграў „свае“, г. зн. амэрыканскія п'есы, тэатрам была пастаўлена п'еса амэрыканскага фабрычнага жыцьця пад назвай: „Ін ройш фун машын“ („У шуме машын“) Чэрнэра (члена „Пролетпэн).

Пастаноўка выклікала рознагалосьсе ў ацэнцы, аб чым сьведчаць ніжэй прыведзеныя вытрымкі з двух рэцэнзый у „Морген-Фрайгайт“:

„Рыстакраты“ Фінальная сцэна

„Рыстакраты“ Сцэна з I акту

„...Ін ройш фун машынэн“—найбольш хвалюючая п‘еса з ліку тых, якія нам прыходзілася бачыць на яўрэйскай сцэне ў Амэрыцы. Гэта п‘еса ўзрывае вас, вы перажываеце разам з тэатрам. Вы ня можаце пры ўсім сваім жаданьні застацца роўнадушным да падзей, якія праходзяць перад вашымі вачыма. „Ін ройш фун машынэн“ з усімі недахопамі зьяўляецца нашай п‘есай, п‘есай з нашага пролетарскага жыцьця ў Амэрыцы і нашай мясцовай барацьбы. Ужо гэты факт адзіны нясе за сабой тое, што п‘еса павінна заняць пачэснае месца—пакуль што самае пачэснае месца у рэпэртуары „Артэф“ (В. Айбрамс „Морген Фрайгайт“ 27-III—31 году).

„...Ідэолёгічна гэтая п‘еса зьяўляецца дрэннай ужо тым, што яна выкінула шмат недапрацаванай сыравіны аб клясавай барацьбе і ня мае аб гэтым што сказаць. Як-бы там ні было, пастаноўка „Ін ройш фун машынэн“, правалілася галоўным чынам з-за „натуралізму“. Акторы „Артэф“ у першы раз выступілі ў „жыцьцёвым малюнку“ і за малымі выключэньнямі „правалілі“ (Бухвальд „Морген Фрайгайт“ 8-IV—31 году.

Пасьля п‘есы Чэрнэра „Ін ройш фун машынэн“—„Артэф“ паставіў п‘есу з жыцьця фэрмэраў у Амэрыцы пад назвай „Трыкенеш“ (Засуха), якая перакладзена з ангельскай мовы Н. Бухвальдам. Ня маючы матар‘ялаў аб гэтай пастаноўцы, я перайду да п‘есы Кушнярова „Гірш Лекерт“, якую тэатр паставіў пасьля „Засухі“.

„Гірш Лекерт“ упісаў бліскучую старонку ў гісторыю „Артэф“. Апошняя пастаноўка падняла увесь „Артэф“ і яго рэжысэра Бэно Шнэйдэра на зусім высокі ўзровень рэвалюцыйнага тэатральнага мастацтва.

„Гірш Лекертам“ „Артэф“ скончыў мінулы тэатральны сэзон. На сэзон 1932—33 году „Артэф“ намеціў тры п‘есы: „Юліс“ Даніэля, „Голд ды Парт“ Хавэра-Павэра і „Партызаны“ Ф. Аронэса.

Да 15-й гадавіны кастрычніка была пастаўлена прэм‘ера „Юліс“, якая сустрэла згодна атрыманых вестак вялікі посьпех сярод яўрэяў рабочых Нью-Ёрку.

3.

На чарговай штогадовай конфэрэнцыі „Артэф“ праўленьне рабочага тэатральнага аб‘яднаньня вышла з дэклярацый, у якой гаворыцца, што „Артэф“ нарадзіўся у самы разгар барацьбы, якую дзесяткі тысяч яўрэйскіх рабочых у швэйнай прамысловасьці вялі супроць босаў і соцыял-здраднікаў, якія імкнуліся дэморалізаваць рабочых салодкімі размовамі.

У разгары гэтай клясавай барацьбы рабочыя масы адчулі неабходнасьць у сваім пролетарскім тэатры, які-б уплываў і натхняў рабочых да клясавай барацьбы, а не супроць яе, як гэта рабіў мяшчанскі тэатр. Праз масавыя выступленьні, праз вострыя і частыя сутычкі у пікетах, рабочыя адчулі неабходнасьць мець свой тэатр, які быў сугучны іх барацьбе, іх імкненьням і іх канчатковым мэтам.

Калі сотні рабочых організацый—гаворыцца ў дэклярацыі—стварылі рабочае тэатральнае аб‘яднаньне, яны зрабілі наказ першаму праўленьню, каб яно зараз-жа пачало шукаць шляхі і сродкі для організацыі рабочага тэатру. Гэта фактычна быў загад выканаць неабходную зброю для барацьбы супроць клясавага ворагу. Гэты загад прышоў не ад паасобных людзей і не ад абасобленых малых організацый—гэты загад прышоў ад усяго рабочага руху“.

Ці-ж выканаў „Артэф“ гэты загад?

У вялікай меры выканаў. У першыя тры гады свайго існаваньня „Артэф“ падрыхтаваў глебу для організацыі рабочага тэатру. Гэтая падрыхтоўка была ня толькі матар‘яльнай і профэсыянальна-тэхнічнай, а яна была таксама—ідэолёгічнай. Праз дзесяткі лекцый, праз дзесяткі адчыненых дыскусій, праз цэлы шэраг спэцыяльных выданьняў і шэраг артыкулаў вядучых працаўнікоў выкоўвалася і замацоўвалася думка аб тым, што рабочыя ня могуць і не павінны мець з буржуазіяй агульныя культурныя інстытуцыі, агульны тэатр. Клясавы характар мяшчанскага тэатру сыстэматычна ўскрываўся і ў разуменьні „пролетарскі“ тэатр ўносілася больш яскравасьці і сапраўднасьці. Некалькі гадоў таму назад яшчэ спрачаліся ў нашым руху аб тым, ці магчым, альбо ці патрэбен пролетарскі тэатр.

Сёньня ужо ўсе рабочыя у нашым руху прызнаюць, што пролетарскі тэатр абавязкова патрэбная частка нашай культурнай дзейнасьці, нашай барацьбы супроць клясавых ворагаў...

„Артэф“ шмат зрабіў у напрамку дыскрэдытацыі мяшчанскага яўрэйскага тэатру. „Артэф“ даказаў, што яўрэйскі мяшчанскі тэатр—позыцыя ворага клясавага фронту, які адчынена і захована выкарыстоўвае супроць рабочай масы розныя ўчынкі.

Шуміха навокал палестынскага паўстаньня паказала, як правільна „Артэф“ ацаніў клясавую ролю яўрэйскага мяшчанскага тэатру. У гэтай шовіністычнай вакханаліі гаспадары і акторы яўрэйскага тэатру ішлі наперадзе. Дырэктар „Кунсттэатру“ стаяў у кіраўніцтве байкоту, які быў аб‘яўлен „Морген-Фрайгайт“ і разам з дырэктарамі тэатру, акторамі і Юніонбарабаншчыкамі праводзіў і дапамагаў падштурхоўваньню змовы супроць комуністаў.

Лінія між мяшчанствам і рэволюцыйнымі яўрэйскімі рабочымі зрабілася яскравей, чым заўсёды і рабочыя ўжо маглі ўбачыць перад сваімі вачыма, што ўсе яўрэйскія тэатры, увесь тэатральны друк і індустрыя на баку гаспадароў, у лягеры ворага. Тады рабочыя зразумелі, што „Артэф“ ім бязумоўна неабходны.

„Артэф“ рыхтуе новы і добры рэволюцыйны рэпэртуар. Замацоўваецца сувязь „Артэф“ з асобнымі рабочымі організацыямі. Новая акторская група ў складзе каля 30 чалавек здольных рабочых адукоўваецца і трэніруецца для рабочага тэатру. Таксама падрыхтоўваецца рэпэртуар і акторы для выступленьняў на прадпрыемствах.

Цэнтральны Камітэт Комуністычнай Партыі Злучаных Штатаў Паўночнай Амэрыкі праз яўрэйскае бюро прызнаў „Артэф“, як адзіную рэволюцыйную культурную організацыю яўрэйскіх рабочых на тэатральным фронце.

У маі месяцы 1933 году адбудзецца ў Маскве сусьветная олімпіяда рэволюцыйных рабочых тэатраў. Мы б хацелі убачыць сярод іншых тэатраў таксама і „Артэф“—першы рэволюцыйны рабочы тэатр Амэрыкі.

Пасярэдзіне — дырэктар ПДТ БССР Э. Багінскі і рэжысэры К. Рутштэйн і А. Трэпель.

ПОЛЬСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ТЭАТР БССР

А. СТАНКЕВІЧ

Польскі тэатр БССР самы малады ў сям'і нацыянальных тэатраў нашай рэспублікі. Тэатр быў організаваны ў кастрычніку 1929 г. пры Народным Камісарыяце Асьветы БССР. Акторскі колектыў быў складзены з слухачоў тэатральных курсаў пры польскім рабочым клюбе імя Розы Люксэмбург у Менску. Кіраўніком гэтых курсаў быў тав. Багінскі.

Організацыйны пэрыод у маладым тэатры зацягнуўся з 1929 г. па 1930. Тэатр сустрэў значныя цяжкасьці, якія былі выкліканы адсутнасьцю кваліфікаваных мастацкіх сіл, здольных падняць тэатр ад узроўню клюбных курсаў на ступень сталага тэатру.

Пачатак польскага савецкага мастацтва ў Беларусі—гэта жывыя клюбныя газэты ў пэрыод грамадзянскае вайны, аматарскія драматычныя гурткі і малады тэатр „Кропідло", які працаваў у пэрыод рэконструкцыі пад кіраўніцтвам свайго організатара Э. Багінскага. Гэты тэатр, ідучы часта марудным крокам па вёсках, мястэчках і гарадох Беларусі, прынёс у свой час шмат карысьці, як у палітычным, так і культурным сэнсе, абслугоўваючы польскія рабочыя і сялянскія масы спэктаклямі на роднай мове. Акрамя таго гэты тэатр падрыхтаваў маладыя акторскія кадры.

Вялікай цяжкасьцю ў стварэньні польскага тэатру нацыянальнага па форме і соцыялістычнага па зьместу,—зьяўляецца адсутнасьць адпаведнага рэпэртуару, бо старыя польскія п'есы буржуазных аўтароў ідэолёгічна ня прыгодны для нашага савецкага тэатру.

З пачатку свайго існаваньня тэатр карыстаўся п'есамі таварыша Багінскага і перакладнымі п'есамі агульна-савецкага рэпэртуару ўБССР: „Недоросль", п'есамі украінскіх драматургаў, беларускіх, расійскіх і інш. („Чытальня", „Мещанка", „Перамога", „Вясна", „Формула сьмелых", „Молот" і г. д.).

Свой плян, як фінансавы, так і вытворчы тэатр выканаў цалкам і нават можна сказаць, што перавыканаў яго. Гэта зафіксавана ў пратаколе брыгады гарадзкога комітэту КП(б)Б і польскай газэце „Орка", якая рабіла праверку стану работы тэатру на падставе дырэктыў пленуму ЦКК і ЦК КП(б)Б аб будаўніцтве нацыянальнай культуры. У пэрыод летніх гастроляў па раёнах у 1932 г. тэатр абслужыў 19 пунктаў, паставіўшы 60 спэктакляў і такую-ж колькасьць концэртаў на фабрыках і ў колгасах.

Гастролі Польскага Дзяржаўнага Вандроўнага Тэатру ўсюды сустракаліся з энтузіязмам польскімі рабочымі масамі. За праведзеную работу ў часы пасеўнай кампаніі ў Дзяржынскім раёне РВК выдаў тэатру Чырвоны Сьцяг.

11 ліпеня 1932 г. у XII гадавіну вызваленьня Беларусі ад белапалякаў колектыў польскага тэатру атрымаў уласны будынак, перабудаваны па жаданьню

польскіх рабочых мас з польскага касьцёлу. Дзякуючы гэтаму польскі тэатр мае ужо зараз сваю ўласную, сталую сцэнічную пляцоўку. Гэта яшчэ раз даказвае, што толькі пры ўмовах дыктатуры пролетарыяту рабочыя і сяляне, полякі разам з усімі працоўнымі іншых нацыянальнасьцяй атрымалі шырокую магчымасьць разьвіваць сваю культуру, нацыянальную па форме і сацыялістычную па зьмесьце.

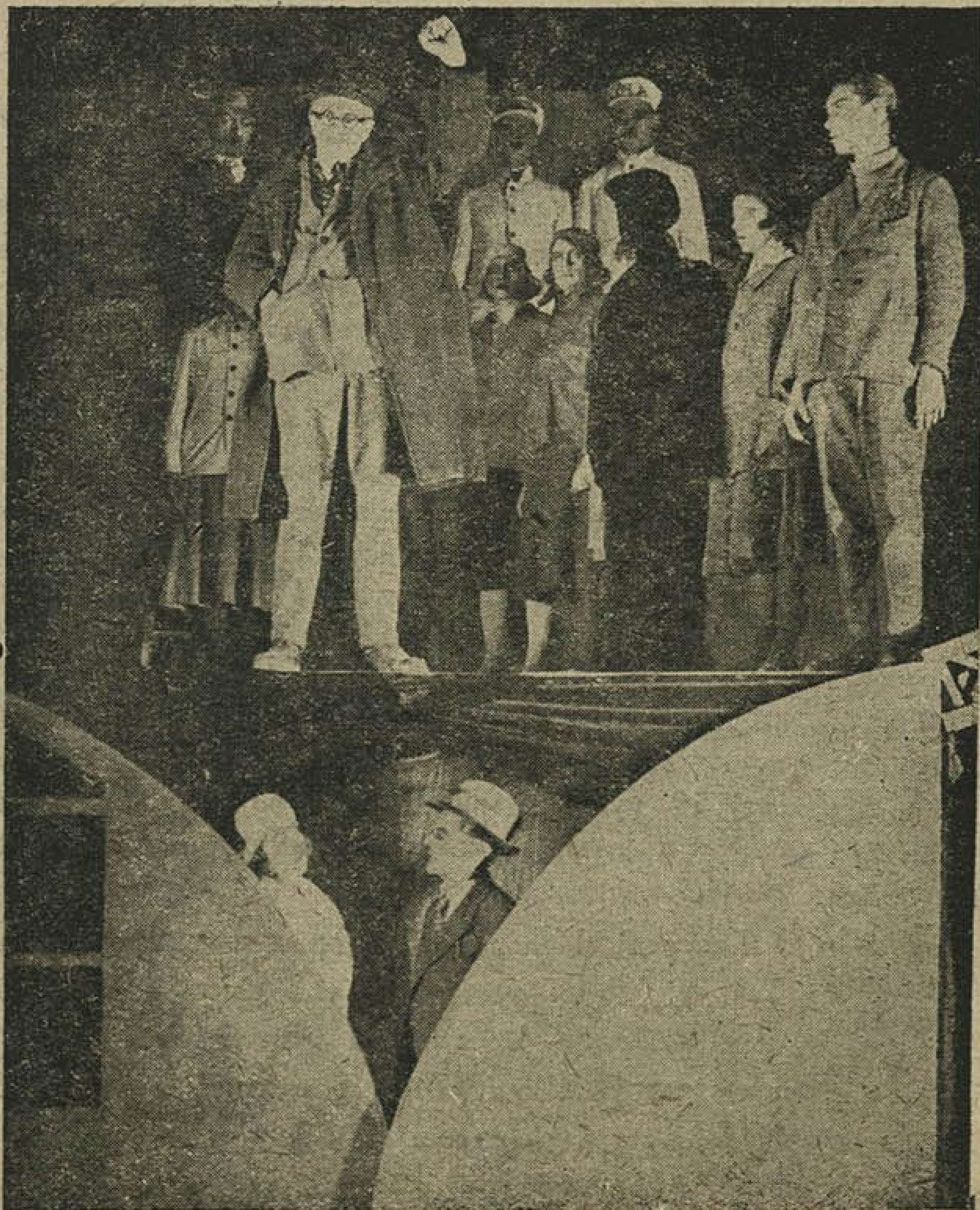
Адчыненьне новага будынку Польскага Дзяржаўнага Тэатру ёсьць новы крок ажыцьцяўленьня ленінскай нацыянальнай політыкі.

Будынак новага польскага тэатру ў сэнсе ўнутранага абсталяваньня, у сэнсе акустыкі і іншых тэхнічных запатрабаваньняў, зьяўляецца адным з лепшых тэатральных будынкаў у Менску. У дзень адчыненьня новага будынку работнікамі польскага тэатру было адзначана, што польскі тэатр апраўдае ўскладзеныя на яго партыяй надзеі і заданьні і будзе па-бальшавіцкі змагацца за разьвіцьцё сацыялістычнага мастацтва, за ўцягненьне шырокіх польскіх працоўных мас у будаўніцтва соцыялізму і ўмацаваньне абараназдольнасьці Савецкага Саюзу.

За апошні час дырэкцыя тэатру запрасіла некалькі кваліфікаваных актораў з вялікім стажам з другіх тэатраў для ўмацаваньня колектыву. У задачу Польскага Дзяржаўнага Тэатру ўваходзіць таксама змаганьне за культуру мовы.

Улічваючы гэта, дырэкцыя тэатру спачатку 1933 г. уводзіць спэцыяльнае вывучэньне польскае мовы.

Тэатр мяркуе ў 1933 г. адчыніць новы тэатральны сэзон п'есай „Мараль пані Дульскай“ Г. Запольскага, перапрацаванай пад кутом гледжаньня ленінскіх адносін да культурнай спадчыны.



„Армія сьвету“ Нікуліна – фінальная карціна.

У часы Кастрычніцкіх сьвят 1932 г. была пастаўлена п'еса з удзелам запрошаных актораў „Прэмія міру“ Мікуліна (перакладная). П'есу гэту ставілі тт. К. Рудштэйнін і А. Трэпель, запрошаныя з яўрэйскага дзяржаўнага савецкага тэатру. Пастаноўка гэтай п'есы прайшла з посьпехам, аб чым гаворыць рэцэнзія, зьмешчаная ў газэце „Орка“. Яна зьявілася вялікім крокам уперад па шляху ідэолёгічнага і культурна-тэхнічнага росту тэатру.

З новага сэзону, акрамя выкладаньня польскай мовы, уводзяцца сыстэматычныя лекцыі па дыямату, па экономполітыцы і г. д. Мастацкім кіраўніком Польскага Дзяржаўнага Тэатру мяркуецца запрасіць рэжысэра Дзяржаўнага Польскага Тэатру Украіны тав. Пясецкага. Пры тэатры організавана концэртная брыгада пад кіраўніцтвам был. артыста Дзяржаўнага Польскага Тэатру Украіны т. Станкевіча, якая абслугоўвае Менскі Радыё-цэнтр разам з рэдакцыяй польскай газэты „Орка“. Да гэтага часу гэта брыгада дала 28 концэртаў і 5 літаратурных вечароў. Далейшае ідэёва-мастацкае удасканаленьне тэатру вымагае адпаведнага падтрыманьня і дапамогі з боку шырокай савецкай грамадзкасьці наогул і ў першую чаргу—з боку польскай савецкай грамадзкасьці, з боку газэты „Орка“, „Трыбуна Радзецка“ і польскай сэкцыі Саюзу савецкіх пісьменьнікаў. Гэта дапамога павінна ісьці па шляху організацыі і стварэньня новых п'ес, якія не павінны быць пераліцоўкай „папольскі“, а орыгінальным творам, і ў першую чаргу актуальнымі для нашай сучаснасьці.

Навакол тэатру павінен быць створаны моцны грамадзкі актыў, які-б кіраваў тэатрам праз пастаянна працуючы політычна-мастацкі савет.

Пры ўсіх недахопах маладога тэатру можна сказаць, што тэатр расьце, што тэатр удасканальваецца.

Разьвіцьцё польскага тэатру — яшчэ адзін доказ таго, што ў Савецкай Беларусі расьце і ўмацняецца культура, нацыянальная па форме і сацыялістычная зьместам.

ЭД. ГОРСКІ

АГЛЯД ПРАЦЫ
РАБОЧЫХ ГУРТКОЎ САМАДЗЕЙНАГА МАСТАЦТВА

Дзяржава пролетарскай дыктатуры за 15 год забясьпечыла вялізарнейшыя дасягненьні ў галіне мастацтва.

Кастрычніцкая рэволюцыя выклікала да жыцьця творчыя сілы народаў СССР. Шырокая сетка тэатраў, кіно, разьвіцьцё выяўленчага мастацтва, культурны рост новага гледача,—гэта ўсё неадмоўныя факты культурнага ўзросту нашай краіны.

Асабліва шырокі размах мы назіраем у галіне разьвіцьця самадзейнага мастацтва. Значная колькасьць самадзейных гурткоў: драматычных, харавых, выяўленчага мастацтва, музычных і іншых—працуюць па ўсіх культурных цэнтрах БССР (клюбы, дамы культуры, хаты-чытальні).

Разьвіцьцё самадзейнага мастацтва ў горадзе Менску пэўны час знаходзілася на нявысокім узроўні. Значная частка клюбаў глядзелі на працу самадзейных гурткоў мастацтва вельмі няпрыхільна, лічылі іх дэфіцытным мерапрыемствам і вельмі неахвотна ішлі на пашырэньне сеткі самадзейных гурткоў.

Больш дасьціпныя загадчыкі клюбаў патрабавалі ад самадзейных драматычных гурткоў амаль кожны месяц новай пастаноўкі і працы „на касу“, ці прапанавалі даваць пастаноўкі да кожнай кампаніі (8 сакавіка, 1 мая і інш.). У іншых выпадках загадчыкі клюбаў дыплёматычна паведамлялі аб роспуску гуртка з-за „адсутнасьці сродак“.

Пастанова ЦК УсеКП(б) і ЦК КП(б)Б аб перабудове літаратурна-мастацкіх арганізацый, мобілізаваўшы ўвагу ўсіх творчых працаўнікоў фронту мастацтва да актыўнай барацьбы ўласьцівымі ім сродкамі за пабудову бяскласавага грамадзтва, выклікала значныя зрухі і ў галіне самадзейнага мастацтва, аднаго з найбольш актыўных відаў культурна-масавай працы.

Зараз па гораду Менску працуе вялікая колькасьць самадзейных гурткоў, для кіраваньня якімі прыцягнуты кваліфікаваныя сілы з прадстаўнікоў адпаведных галін профэсыйнага мастацтва.

Найбольшага разьвіцьця дасягнулі драматычныя самадзейныя гурткі. У працы ранейшых драматычных гурткоў заўважаліся пэўныя ўхілы ў бок падмены профэсыйнага тэатру (такія гурткі ставілі п'есы, якія ішлі на сцэне сталічных тэатраў), альбо наадварот у бок вузкага абмежаваньня сваей дзейнасьці—толькі спэцыфічнымі тэмамі, з жыцьця свайго клюбу, пабудаваных у большасьці на матар'яле малых форм эстрады (агітка, мэлёдэклямацыя) паданых у вельмі павярхоўнай трактоўцы.

Гурткі зьвярталі мала ўвагі на самаўдасканаленьне ігры, сьпешна рыхтавалі паказы да вызначанага клюбам тэрміну і не клапаціліся аб абмене вопытам паміж сабой.

Усесаюзная олімпіяда самадзейнага мастацтва, якая адбылася ў жніўні месяцы 1932 году ў Маскве значна дапамагла гурткам перабудаваць сваю працу, асабліва ў галіне драматычнага мастацтва.

У клюбе мэталістых сур'ёзная праца па разгортваньні самадзейнага руху распачалася толькі ў апошні час. ТРАМаўскае ядро, якое працавала з 1930 году, спыніла сваю дзейнасьць, дзякуючы дрэнным адносінам кіраўніка ядра тав. Дольскага, які, узяўшыся спачатку за організацыю ТРАМ ядра, кінуў яго нарэшце і перайшоў у другую ўстанову. Зараз праўленьне клюбу запрасіла новага кіраўніка тав. Ісаенка—маладога, здольнага таварыша, які наладзіў працу, згуртаваўшы навокал драмгуртка актыў у складзе 30 чалавек.

ТРАМгрупа працуе над пастаноўкай „Дадзім адпор“—на тэму барацьбы з прагульшчыкамі. П'еса напісана кіраўніком групы тав. Ісаенка.

ТРАМгрупа за сваю актыўную дзейнасьць па абслугоўваньні рабочых мэталістаў атрымала прэмію,—паездка ў Маскву на олімпіяду самадзейнага мастацтва і 1000 руб. для прэміяваньня лепшых гурткоўцаў.

Пры ТРАМгрупе існуе мастацкае бюро з рабочых асноўных прадпрыемстваў, якое абмяркоўвае рэпэртуар гуртка і вызначае кірунак працы па забесьпячэньню рабочых больш цікавымі для іх пастаноўкамі.

Пры клюбе працуе струнны гурток, організаваны па жаданьню рабочых заводу „Ударнік“. Для кіраўніцтва гуртком запрошаны тав. Захар, высока-кваліфікаваны музыка і стары кіраўнік самадзейных гурткоў. У гуртку працуе 17 чалавек. У бліжэйшыя дні адбудзецца першае выступленьне гуртка.

Інтэнсыўна разгортвае сваю працу і гурток выяўленчага мастацтва рабочай моладзі („ІЗОРАМ“)—пад кіраўніцтвам мастака тав. Кастэлянскага. У гуртку працуе 15 чалавек рабочых. Гурток мае свае дасягненьні і цэлы шэраг малюнкаў гурткоўцаў былі выстаўлены на 5-й усебеларускай выстаўцы выяўленчага мастацтва.

Клюб мэталістаў зьяўляецца культурным цэнтрам для заняткаў самадзейных мастацкіх гурткоў мэталяпрамысловасьці гораду (гурткі заводу „Варашылава“, „Камунар“ і інш.).

Ня спрыяе аб'яднаньню мастацка-самадзейных сіл—некаторая адлегласьць клюбу ад саміх заводаў, якія знаходзяцца на ваколіцах гораду.

Клюб харчавікоў імя Сталіна ў сваей сетцы самадзейных мастацкіх гурткоў мае струнны оркестр (25 чалавек), духавы оркестр (20 чал.), беларускую агітбрыгаду (20 чал.) і яўрэйскую агітбрыгаду (25 чал.). Агітбрыгады будуюць сваю працу на конкрэтным матар'яле з жыцьця фабрык і заводаў, якія клюб абслугоўвае. Матар'ял пішуць самі члены брыгады, кіраўнікі яго сцэнічна апрацоўваюць.

Беларуская агітбрыгада (кіраўнік тав. Ямпольскі)—не абмяжоўваецца пастаноўкай спэктакляў у клюбе, а наладжвае выезды непасрэдна на прадпрыемствы.

Яўрэйская агітбрыгада (кіраўнік тав. Герман)— свой матар'ял чэрпае з конкрэтных прыкладаў жыцьця прадпрыемства (барацьба з прагуламі, крадзяжом, з ілжэ-ўдарнікамі) і адначасова робіць значную працу па згуртаваньні ўвагі рабочае масы да жыцьцёвых пытаньняў парадку дню.

Да 15 гадавіны кастрычніка агітбрыгада падрыхтавала вялікі паказ на матар'яле росту соцбудаўніцтва ў СССР і крызісу капіталізму ў Заходняй Эўропе. Пастаноўка карысталася вялікімі посьпехамі сярод рабочых гледачоў.

Беларуская і яўрэйская агітбрыгады вядуць узмоцненую працу па свайму ўдасканаленьню і падвышэньню кваліфікацыі (заняткі адбываюцца 18 раз у месяц).

Струнны гурток, які організаваўся два месяцы таму назад, зараз падрыхтоўваецца да першага выступленьня.

Крыху горш абстаіць справа з духавым оркестрам. Гурткоўцы, пабыўшы некаторы час у гуртку і атрымаўшы прэмію, зьнікаюць у другі клюб, дзе ёсьць больш „хаўтуры", ці інакш кажучы можна зарабіць грошы за ігру на вечарох і г. д.

Да рэчы кажучы, пераманьваньне кваліфікаваных гурткоўцаў ёсьць прыкрая зьява, якая спрыяе развалу некаторых гурткоў. Гэта зьявішча нажаль мы назіраем вельмі часта.

Клюб будаўнікоў 7-га сьнежня шырока разгарнуў працу самадзейных мастацкіх гурткоў. Да гэтага часу клюб быў зачынены на рамонт і праца клюбных гурткоў часова была спынена. Пры клюбе працуе беларуская агітбрыгада (кіраўнік т. Снадзкі) у складзе 20 чалавек. У брыгадзе быў няправільны ўхіл у бок скарыстаньня мэтоду працы „сіняй блюзы"—беспрадметная агітка, лёзунгавасьць замянялі барацьбу за стварэньне высокамастацкага паказу.

На олімпіядзе самадзейнага мастацтва у Маскве брыгадзе была паказана гэта асноўная загана ў яе працы і гурток, улічыўшы ўсе заўвагі, распачаў працу над вялікай пастаноўкай „Мы Олонецкія"—п'есай на тэму колектывізацыі, якая атрымала першую прэмію на конкурсе п'ес для клюбнага рэпэртуару.

Распачаты запіс у яўрэйскі драматычны гурток. Вызначана п'еса на тэму грамадзянскай вайны. Шырока разгарнуў сваю працу струнны гурток, пад кіраўніцтвам тав. Якуткіна (25 чал.). Для пачынаючых, адчынена новая група. Гурток абслугоўвае вечары клюбу і рыхтуе свой вечар з паказам дасягненьняў.

Духавым гуртком кіруе тав. Норко. Мяркуецца організаваць яшчэ шэраг самадзейных мастацкіх гурткоў (харавы, гурток гарманістых і інш.).

Усе дасягненьні, якія маюць памянёныя гурткі,— дасягнуты ў поўнай меры, дзякуючы актыўнасьці загадчыка культполітасьветай клюбу тав. Хаскіна, які здолеў організаваць сыстэматычную і ўсямерную дапамогу гурткам у іх штодзённай працы.

Клюб чыгуначнікаў імя 13-годзьдзя Кастрычніка, добра наладзіў працу самадзейных гурткоў. Актыўную дзейнасьць разгортвае драматычны гурток пад кіраўніцтвам тав. Арыярскага. Гурток падрыхтаваў і паставіў п'есу украінскага пісьменьніка М. Ірчаніна „Сям'я шчотачнікаў"—з жыцьця працоўных мас у Галіцыі. Конструкцыі і афармленьне для п'есы выпрацавалі і пабудавалі самі гурткоўцы.

ПОЛЬСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ТЭАТР БССР

Фінал першага дзеяньня

Сталая вучоба, добрыя адносіны гурткоўцаў да працы, умелае кіраўніцтва з боку таварыша Арыярскага,—дапамаглі даць цэльны па сваім асноўным якасьцям (рух, мова, міміка, грым) спэктакль. Выявілася частка здольных гурткоўцаў (Драздоўская, Шапавалаў і інш.). Некаторыя з лепшых удзельнікаў гуртка прыняты на працу ў асноўныя дзяржаўныя тэатры і ФЗВ пры іх. Але праўленьні чыгуначных клюбаў ня ідуць насустрач гурткам у іх працы.

Напрыклад, клюб чыгуначнікаў імя Ільліча асабліва ставіць націск на наладжваньне розных скокаў для зусім выпадковых наведвальнікаў і не асабліва цікавіцца наладжваньнем працы самадзейных гурткоў мастацтва.

У клюбе саўгандальслужачых (які ахапляе сваёю працаю значную колькасьць сяброў саюзу), праца па разгортваньні самадзейнага мастацтва распачата толькі ў апошні час. Некаторыя гурткі, якія працавалі раней, распаліся, прышлося аддаць шмат энэргіі на згуртаваньне актыву навокал створаных гурткоў (струнны, драматычны і інш.).

Мясцовыя камітэты мала дапамагаюць клюбу у яго працы ў гэтай галіне. Але дзякуючы энэргіі загадчыка клюбу тав. Жукава, праца гурткоў зараз ідзе інтэнсыўна. Драматычны гурток рыхтуе да пастаноўкі п'есу на тэму аб шкодніцтве „Мікалай Чарпанаў".

У гуртку працуе 18 чалавек пад кіраўніцтвам тав. Жукава, — старога працаўніка самадзейнага клюбнага мастацтва, ударніка гэтага фронту.

Духавы оркестр працуе пад дырэжорствам т. Кунiна. Гурток не „хаўтурыць", а ўвесь вольны час аддае на самаўдасканаленьне.

Пры клюбе арганізоўваецца балетны гурток.

У стадыі арганізацыі знаходзіцца сымфонічны оркестр.

Вельмі паказальным зьяўляецца пашырэньне сеткі самадзейных сымфонічных оркестраў, што гаворыць аб вялікай ахвоце работы да гэтай галіны мастацтва.

Сымфонічны оркестр у складзе 45 чал. стала працуе пры клюбе Леніна.

З працай ўсіх агледжаных намі клюбаў яскрава відаць, што праўленьне клюбаў і клюбны актыў зразумелі важнасьць разгортваньня самадзейнай працы, выходзячы з апошніх пастаноў нашай партыі (пастанова аб культбудаўніцтве аб'яднанага пленуму ЦК КП(б)Б і ЦКК-КП(б)Б.

Недастаткова зразумелі яшчэ ўсёй важнасьці гэтай справы нізавыя профсаюзныя арганізацыі на прадпрыемствах, якія мала дапамагаюць клюбам у іх працы па разгортваньні самадзейнага мастацтва.

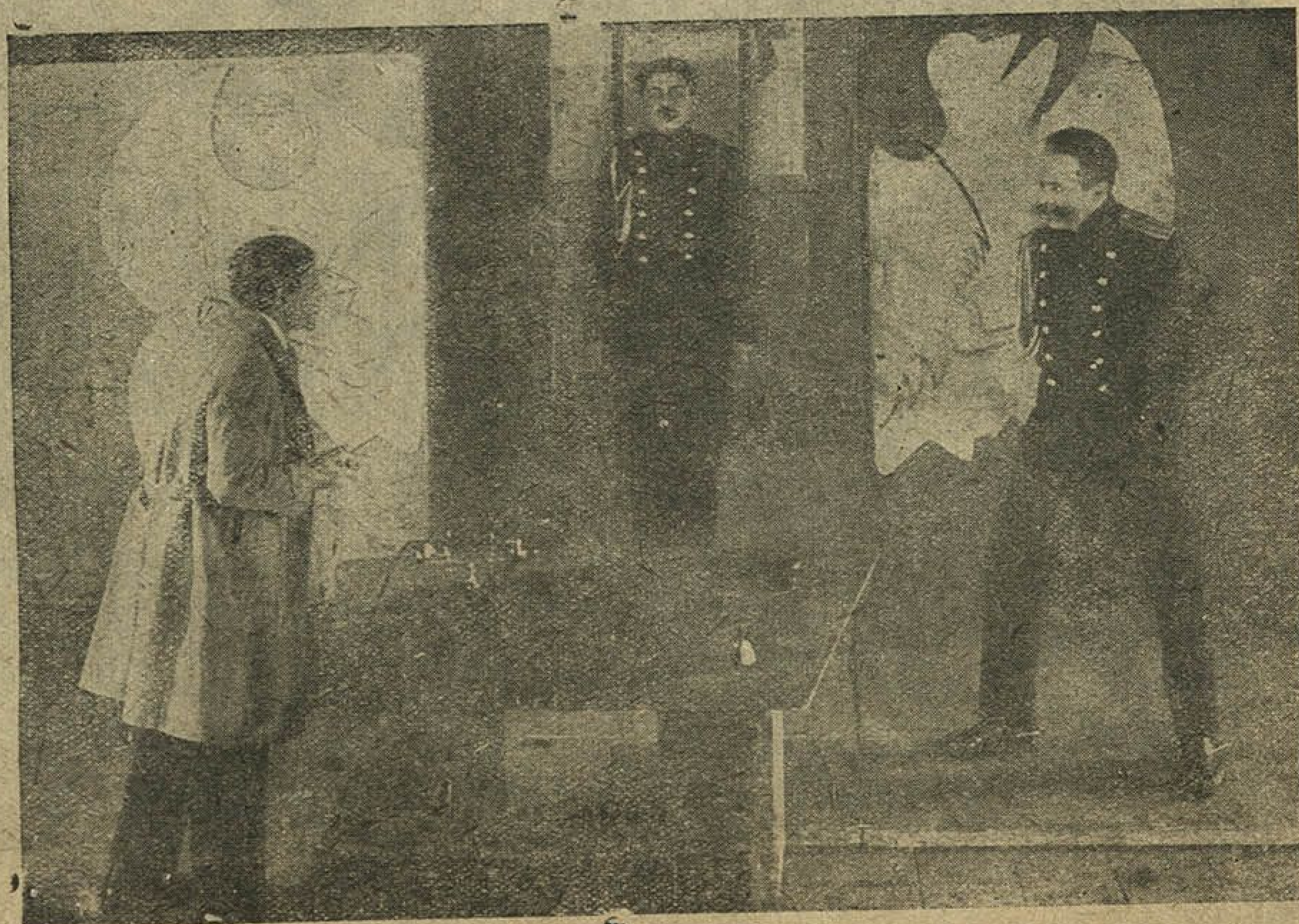
На шляху працы гурткоў самадзейнага мастацтва маецца шэраг цяжкасьцяй. Значна адбіваецца на працы гурткоў адсутнасьць належнага рэпэртуару. Дзяржаўнае Выдавецтва Беларусі павінна зьвярнуць увагу на выданьне рэпэртуару для клюбных самадзейных гурткоў, бо пакуль што гурткі прымушаны самі ствараць сабе рэпэртуар.

Таварыства драматургаў і композытараў таксама павінна прысьці на дапамогу самадзейным гурткам.

Стварэньне належнага рэпэртуару для самадзейных гурткоў мастацтва будзе ў значнай меры стымуляваць пашырэньню сеткі гурткоў і продукцыйнасьці іх працы.

Разьвіцьцё вакальных самадзейных гурткоў зьяўляецца самым слабым месцам у працы самадзейных гурткоў гораду Менску. Ня гледзячы на тое, што маецца значная колькасьць кваліфікаваных кіраўнікоў-вакалістаў (Леўчанка, Н. Сакалоўскі, Равенскі

ПОЛЬСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ТЭАТР БССР



„Формула дзецкіх" першае дзеяньне

Тэраўскі, Ягораў, Бананыч, Дзедзюшка і інш.), колькасьць працуючых пры клюбах самадзейных харавых гурткоў зусім нязначная. А між тым, гэты від самадзейнага мастацтва зараз атрымоўвае шырокае разьвіццё па ўсёй СССР.

На олімпіядзе самадзейнага мастацтва ў Маскве вялікім посьпехам карысталіся харавыя гурткі заводаў і фабрык гораду Масквы і провінцыі (завод імя Сталіна, Орэхава-Зуеўскія тэкстылі). Маскоўскія самадзейныя харавыя гурткі выхавалі нават значную колькасьць сьпевакоў-солістых.

Напрыклад, з восені гэтага году пры чыгуначным клюбе МББ працуе першы экспэрымэнтальны опэрны колектыў, які складаецца з рабочай моладзі, якая прышла ў тэатр з самадзейных харавых гурткоў, дзе яны атрымалі першапачатковую музычную асьвету. Колектыў працуе пад кіраўніцтвам композытара А. Галунбенцава і зараз рыхтуе да пастаноўкі свой першы опэрны спэктакль. У нас, у БССР гэта справа не атрымала яшчэ належнага месца і ўвагі.

Наша сучасная музычная літаратура налічвае значную колькасьць прац рэволюцыйных і савецкіх композытараў (Каваль, Эйсьлер, Фогель, Шастаковіч, Іваноў-Бурлакоў, Давідэнка і інш.), якія далі ўжо шэраг масавых сьпеваў, якія шырока распаўсюджаны па СССР.

Цэлы шэраг старых композытараў-мастакоў (Іпалітаў—Іваноў, Глазуноў, Гліер і інш.)—орыентуюць сваю дзейнасьць на стварэньне масавых рэволюцыйных сымфоній.

Шырокага разьвіцьця дасягнула музычная справа і ў БССР. Вырас новы цэнтр Вышэйшай музычнай асьветы—Беларуская консэрваторыя. Павялічваюцца кадры высока-адукаваных кіраўнікоў мастацкіх гурткоў. Залажаны асновы нацыянальнай беларускай опэры, перад якой у бліжэйшы час паўстануць запатрабаваньні ў сьвежым прытоку маладых кадраў, якія выявілі свой вокальны матар'ял у самадзейных гуртках.

Таму зусім нельга даравацъ тую інэртнасьць, якую мы наглядаем у адносінах да працы вокальных гуткоў з боку некаторых клюбных культ-працаўнікоў, якая даходзіць нават да жаданьня абмежаваць разгортваньне сеткі харавых гурткоў.

З абглядаемых намі клюбаў стала працуе толькі харавы гурток у клюбе Саўгандальслужачых (кіраўнік тав. Леўчанка). Гурток даў шэраг концэртаў і карыстаецца вялікім посьпехам сярод членаў саюзу. Па жаданьню рабочых організаваны харавы гурток пры клюбе будаўнікоў. Адпушчаны сродкі, ёсьць кіраўнік, распачаты запіс. У студзені месяцы гурток распачне сваю сталую працу. Часта самі рабочыя бяруцца за організацыю гуртка.

Напрыклад, у клюбе імя Ільліча рабочы-чыгуначнік тав. Кунда організаваў харавы гурток, сярод удзельнікаў якога значная колькасьць рабочых дэпо

ПОЛЬСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ТЭАТР БССР

Трэцяе дзеяньне

і майстэрань. Тав. Кунда сам добры сьпявак, улічыў жаданьне рабочых і ўзяўся за гэтую карысную справу.

Жаданьне рабочых і работніц удзельнічаць у харавых гурткох разьбіваецца іншы раз аб цэлы комплекс прычын, з якіх найбольш грунтоўнай прычынай трэба лічыць адсутнасьць сродкаў для аплаты кіраўнікоў.

Зусім зразумела, што неорганізаваная і ненакіраваная самадзейнасьць, альбо гіне зусім, альбо прымае няправільныя формы, трапляючы часам ў рукі клясавага ворага.

Напрыклад, сярод рабочых-цагельнікаў у агульным жыцьці шкляной гуты „Пролетары" шырокім посьпехам карыстаюцца сьпевы: „Эх, яблычка", „Эх, зачем ты меня целовала", „Гоп са смыкам", „Когда-б имел златые горы" і цэлы шэраг нашых вульгарных, бульварных сьпеваў — падобных да „Кірпічыкаў", „Глаза зеленые", „Позабыт, позаброшен", „Сенька-разлучник" і інш.

На запытаньне, чаму яны сьпяваюць гэтыя сьпевы, а ня новыя рэволюцыйныя, рабочыя адказваюць, што ў іх няма кіраўніка харавым гуртком, які-б мог з імі развучыць новыя сьпевы.

У БССР ёсьць цэлы шэраг таленавітых композытараў (Аладаў, Цікоцкі, Шпітман, Бананыч, Ягораў, Сакалоўскі, Любан, Жыдовіч і інш.), якія шмат зрабілі ў галіне організацыі народных сьпеваў. Неабходна, каб яны прынялі актыўны ўдзел у стварэньні новага рэволюцыйнага рэпэртуару для самадзейных харавых гурткоў на словы савецкіх пісьменьнікаў БССР, у стварэньні масавага сьпеву для нашай моладзі, для колгасьнікаў, піонэраў.

Трэба шырока разгарнуць сетку самадзейных харавых гурткоў пры заводах і клюбах, а Дзяржаўнаму Выдавецтву трэба паклапаціцца аб выданьні зборнікаў масавых сьпеваў, паколькі іх зусім няма на кніжным рынку (а попыт на іх надзвычайна вялікі). Трэба ў мэтах больш лепшага адбору ўдзельнікаў гурткоў наладжваць гурткі міжсаюзныя, што дае значную эканомію сродкаў і пэўны паказальны эфэкт у працы, паколькі гэтыя своеасаблівыя майстэрні змогуць весьці працу па абслугоўваньні ўсіх клюбаў гораду і спрыяць больш глыбокай вучобе гуртkоўцаў.

Лепшых гуртkоўцаў, асабліва выявіўшых сябе на працы, неабходна накіроўваць на вучобу ў тэхнікум сцэнічнага мастацтва, музычную школу і г. д.

Справа абмену вопытам паміж гурткамі павінна быць зрушана з мёртвага месца і на старонках часопісу „Мастацтва і Рэволюцыя", а таксама і іншых часопісаў кожны гурток павінен рапартаваць аб сваіх дасягненьнях і недахопах, а таксама аб мэтодах сваёй працы.

ПОЛЬСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ТЭАТР БССР

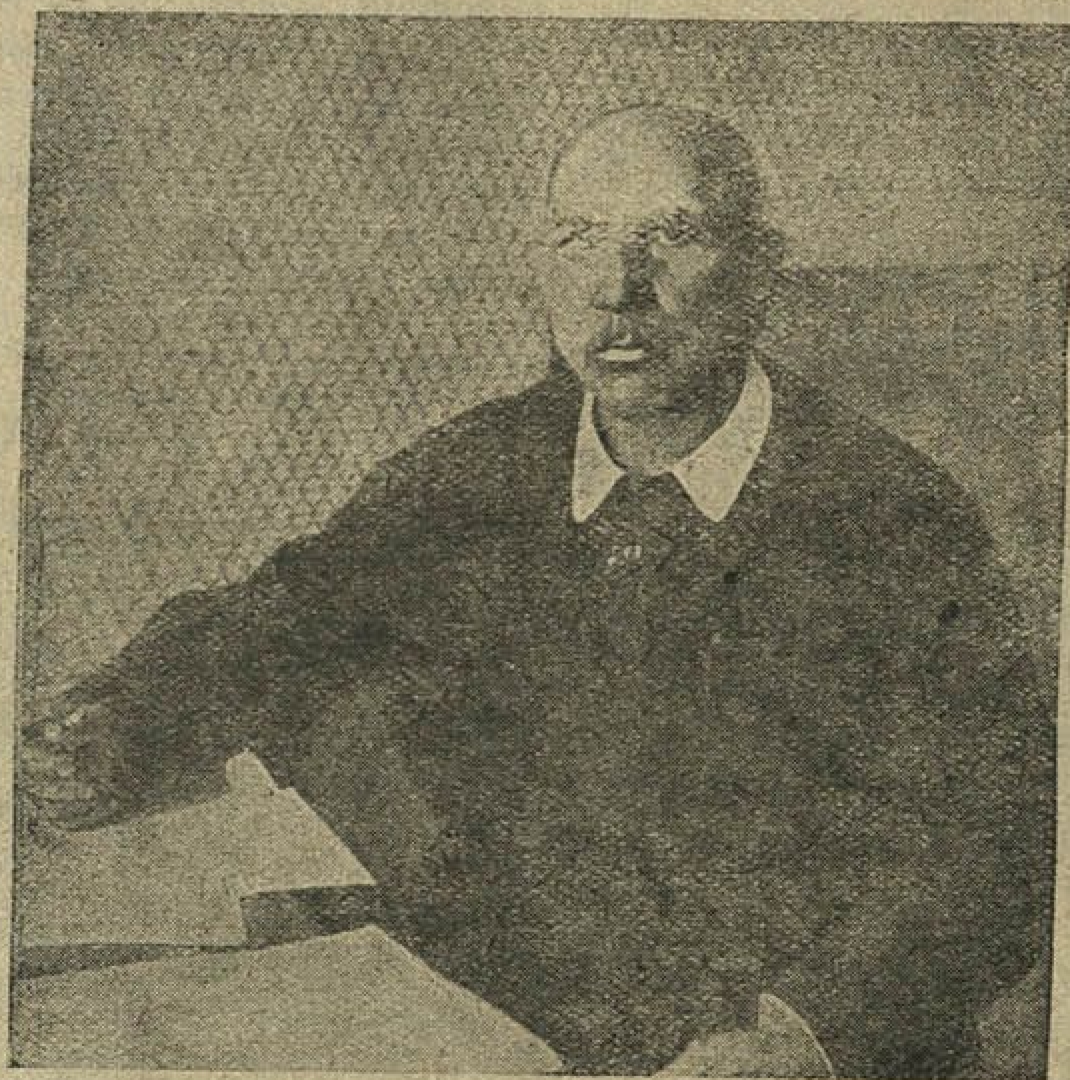
„Армія сьвету" Лябораторыя—другое дзеяньне

АКАД. І. І. ЗАМОЦІН

А. С. СЕРАФІМОВІЧ ЯК ДРАМАТУРГ

ДА 70-ГОДЗЬДЗЯ ПІСЬМЕНЬНІКА

У нядаўнія дні сьвяткаваньня 70-годзьдзя А. С. Серафімовіча, калі ўсебакова асьвятлялася функцыянальная значымасьць яго, як выдатнейшага пролетарскага пісьменьніка, закранута было і пытаньне аб жанрах яго творчасьці (расказ, нарыс, раман Серафімовіча, яго „Железный поток“ як эпопея). Сярод іх выдатнае месца займаюць і драматычныя жанры, якія прадстаўлены нявялікаю колькасьцю твораў, але вельмі актуальны паводле сваей клясавай насычанасьці і асабліва зварочваюць на сябе ўвагу сваім выразна і яскрава разгорнутым рэвалюцыйным драматызмам.



А. С. Серафімовічам напісаны дзьве драмы „Разбитый дом (Девушка за стеной)“ (надрукавана ўпершыню ў 1910 г., у збору твораў С. т. IV) і „Мэрьяна“ (надрук. у 1923 г.) і камэдыя-сатыра „Именины в 1919 г.“ (надрук. у 1924 г.). Апроч таго аўтар даў для радыёцэнтру пераробку сваей эпопеі „Железный поток“ і кіносцэнары да раману „Горад в степи“.

Першая п'еса пісалася ў гады 1906—1910, г. зн. на тым-жа этапе творчага шляху А. С. Серафімовіча, на якім быў ім створаны раман „Горад в степи“. Паводле сваей тэматыкі і ідэолёгічнай накіраванасьці п'еса „Разбитый дом“, можна сказаць, аналёгічна з раманам „Горад в степи“. Тут мы маем, у драматургічным афармленьні, таксама паказ супярэчнасьцяў капіталістычнага ладу жыцьця на этапе пачынаючагася загніваньня капіталізму; пры чым увесь паказ праводзіцца ня ў мінорных рэгістрах гуманнага спачуваньня распаду буржуазіі і шуканьня выхаду з яго, а ў пляне прызнаньня яе абрэчоннасьці і цьвёрдай упэўненасьці ў канечнай перамозе рэволюцыі.

На фоне быту буржуазнай сям'і аўтар разгарнуў у сваей п'есе жудасныя сцэны яўрэйскага пагрому, якія са ўсёй пераканальнасьцю гавораць аб цяжкім бясправным становішчы яўрэяў пры царызьме. Гэтая была першая рэдакцыя п'есы, якую цэнзура ў свой час не дазволіла да сцэнічнай пастаноўкі, і таму п'еса ішла ў тэатру Корша ў скарочаным відзе пад назваю „Девушка за стеной“.

Калі мы зараз праглядзім п'есу ў яе першапачатковым выглядзе, як яна друкуецца зараз у збору твораў Серафімовіча (А. Серафимович, полное собрание сочинений, изд. „Федерация“, т. XI. Перед грозою. Рассказы и пьесы), мы павінны прызнаць, што для свайго часу п'еса зьяўляецца вельмі завостранай паводле сваёй функцыянальнасьці, якая месьціцца як у паказе паасобных жудасных сцэн пагрому, так і ва ўсёй шырока разгорнутай карціне загніваньня буржуазнага складу жыцьця і на яго фоне распаду буржуазна-лібэральнай сямейнай ідыліі. Драматызм п'есы—у тым, што побач з буржуазным добрабытам востра адчуваецца ў аўтарскай экспозыцыі цяжар капіталістычнай эксплёатацыі (параўн. протэстуючыя выступленьні дворніка і кухаркі супроць паноў, якіх яны абслугоўваюць сваёй працай), і ў тым, што лжывы і трухлявы лібэралізм буржуазіі не ў сілах спыніць зьдзекаў над цэлай нацыяй і пазбавіць яе тых цяжкіх мук, на якія яе асуджала змрочная рэакцыя таго часу (параўн. адносіны лібэральных інтэлігентаў да яўрэйскіх сямей, якія шукаюць у іх абароны ад гвалту вулічнага натоўпу), і ў тым нарэшце, што з сям'і з вонкавага боку перадавой і гарманічнай па складу жыцьця, дзеці ўходзяць у лягер рэвалюцыі таму, што сям'я для іх зьяўляецца ня чым іншым, як стаячым і гнілым балотам.

Асноўная накіраванасьць, якою прасякнуты ўсе драматычныя моманты п'есы—гэта аўтарскі паказ

рэвалюцыі, як адзінага выхаду з супярэчнасьцяў капіталістычнага ладу: дом разьбіты, але пад руінамі яго гінуць тыя, што ня здольны ісьці рэвалюцыйным шляхам,—моладзь (Барыс і Наташа) ідуць насустрэч новага жыцьця, якое бачаць перш за ўсё ў рэвалюцыйнай барацьбе за лепшае будучае.

Экспазуючы, як драматург, свой паказ рэчаіснасьці, Серафімовіч не замкнуўся ў вузкае кола сямейнага быту і сямейнай драмы, а здолеў, шляхам паасобных драматычных сітуацый, сцэн, апізодаў, на працягу ўсёй п'есы вытрымаць сувязь драмы, якую перажывае сям'я, з тымі драматычнымі калізіямі, якія разгортваліся ў той-жа час па-за мурамі сямейнага (неўзабаве „разьбітага“) дому,—у горадзе, на вуліцах яго, у іншых дамох і сем'ях. У гэтым—асаблівасьць і моц прыёмаў драматургічнай экспозыцыі ў данай п'есе.

Другая п'еса, Марьяна“, якая, згодна паказаньню самаго аўтара, напісана была ў 1919 г. (надрук. у 1924), дае драматычны паказ клясавай барацьбы на вёсцы ў гады грамадзянскай вайны. Фон драмы—складанае жыцьцё вёскі, якая яшчэ моцна адчувае на сабе цёмную ўладу традыцый бытавых і рэлігійных і якая разам з тым ужо стаіць перад фактам рэволюцыйнай рэчаіснасьці і пачынаючайся соцыялістычнай перабудовы старога вясковага ўкладу. У вёсцы дзейнічаюць новыя, рэволюцыйныя сілы—прадстаўнікі чырвонаармейскага атраду, супроць іх праводзяць сваю варожую работу дзеячы контррэволюцыі (поп і кулак). На гэтым фоне рысуецца вобраз нараджаючайся новай жанчыны, якая ў працэсе клясавай барацьбы адштурхоўваецца ад праклятай спадчыны мінулага і ўсьведамляе сабе шлях да новага жыцьця, на які выводзіць вёску Кастрычнік. Вобраз гэтай новай жанчыны, Марьяны, падаецца яскрава і патэтычна; гэты вобраз хвалюе чытача; але правільна ўсё-ж-ткі заўважана крытыкаю (Г. Нерадов „Серафимович-драматург“—„Советское искусство“ 1933 г., № 4, 20 янв.), што перараджэньне Марьяны недастаткова матывавана на падставе соцыяльнай практыкі і таму паказваецца некалькі схэматычна. Марьяна, якая протэстуе супроць старой цемры і ўходзіць ад кулакамужа да чырвонаармейца Паўла, каб разам з ім будаваць новае жыцьцё,—Марьяна сапраўды нагадвае, як гэта таксама адзначана ў крытыцы, да некаторай ступені Кацярыну Астроўскага („Гроза“); але пасыўны протэст Кацярыны не пайшоў далей адказу ад жыцьця,—тут мы маем перарастаньне протэсту ў прыняцьце рэвалюцыйнай рэчаіснасьці і ў актыўны ўдзел у яе творчай працы.

Функцыянальнасьць драматычных твораў Серафімовіча захоўвае і зараз сваю вялікую соцыяльную значымасьць.

Трэба, апроч таго, зазначыць і на вялікую каштоўнасьць указаных п'ес Серафімовіча з боку іх драматургічнай архітэктонікі. Аўтар падае пролетарска-ідэолёгічнае асьвятленьне рэчаіснасьці ў пляне завостранага рэволюцыйнага драматызму, накіраванага ў бок перамогі пролетарскай рэволюцыі, як адзінага выхаду на новы, соцыялістычны шлях. Гэта ён праводзіць сродкамі дынамічнай, насычанай дзеяньнем і шырока разгорнутай экспозыцыі, сакавітай і моцнай лексыкі і клясава-завостранага дыялёгу. Гэтыя моманты ў драматургічным мастацтве Серафімовіча заслугоўваюць асаблівай увагі, як матэрыял для літаратурнай вучобы.

ЛІСТ У. І. ЛЕНІНА А. С. СЕРАФІМОВІЧУ [1])

Дарагі таварыш!

Сястра толькі што перадала мне пра страшнае няшчасьце, якое на Вас абрушылася [2]). Дазвольце мне моцна, моцна паціснуць Вам руку і пажадаць бадзёрасьці і моцнасьці духу. Я надзвычай шкадую, што мне не ўдалося ажыцьцявіць сваё жаданьне часьцей бачыцца і бліжэй пазнаёміцца з Вамі. Але Вашы творы і апавяданьні сястры ўнушылі мне глыбокую сымпатыю да Вас, і мне дужа хочацца сказаць Вам, як патрэбна рабочым і ўсім нам Ваша работа і як неабходна для Вас цьвёрдасьць цяпер, каб перамагчы цяжкі настрой і прымусіць сябе вярнуцца да работы. Прабачце, што пішу наскора. Яшчэ раз: моцна, моцна паціскаю руку.

Ваш ЛЕНІН.

21 мая 1920 г. (Масква).

ПРЫВІТАНЬНЕ ЦК УсеКП(б) т. СЕРАФІМОВІЧУ

ЦК УсеКП(б) горача вітае пралетарскага пісьменьніка тав. Серафімовіча А. С. у дзень яго сямідзесяцігодзьдзя.

Комуністычная партыя высока цэніць т. Серафімовіча, як пралетарскага пісьменьніка-рэвалюцыянэра, тварца клясычнага твору „Жалезны паток“.

ЦК УсеКП(б) жадае т. Серафімовічу здароўя і сіл для справы служэньня рабочай клясе, на справу поўнай перамогі сацыялізму.

А. С. СЕРАФІМОВІЧУ

Менгарком КП(б)Б ад імя бальшавікоў і ўсіх працоўных гор. Менску—сталіцы Беларусі—шле гарачае бальшавіцкае прывітаньне пісьменьніку-рэвалюцыянэру Серафімовічу А. С. у дзень яго 70-годзьдзя.

Барацьбіту за справу рабочай клясы, за дыктатуру пралетарыяту, буйнейшаму пралетарскаму пісьменьніку жадаем здароўя, сілы і энэргіі для далейшай барацьбы на фронце сацбудаўніцтва.

Менгарком КП(б)Б.

ПАВАЖАНЫ АЛЯКСАНДР СЕРАФІМОВІЧ!

Ад імя савецкай літаратурнай грамадзкасьці шчыра вітаем Вас з слаўным юбілеем сямідзесяцігодзьдзя са дню Вашага нараджэньня. Вам—аднаму з найлепшых і буйнейшых пралетарскіх пісьменьнікаў, чыю творчасьць ацаніў у свой час і Уладзімер Ільліч Ленін, Вам—пісьменьніку-рэвалюцыянэру, аўтару незабыўнага „Железного потока“ мы жадаем доўгіх год жыцьця і слаўнае творчае працы на карысьць нашага сацыялістычнага будаўніцтва. Ваша жыцьцё і Ваша творчасьць—найлепшы прыклад для ўсіх нас і для маладога падрастаючага пакаленьня літаратурных сіл Вялікага Савецкага Саюзу.

Аргкамітэт Саюзу Савецкіх Пісьменьнікаў БССР.

ПАСТАНОВА ПРЭЗЫДЫУМУ ЦВК САЮЗУ ССР

Узнагародзіць пралетарскага пісьменьніка т. Серафімовіча А. С. ордэнам Леніна за яго літаратурныя заслугі перад рабочаю клясаю і працоўным масамі Саюзу ССР.

Старшыня ЦВК Саюзу ССР М. КАЛІНІН.
Сакратар ЦВК Саюзу ССР А. ЕНУКІДЗЭ.

Масква-Крэмль, 19 студзеня 1933 г.

[1]) Ліст увайшоў у т. XXIX, 2 выд. (расійскага) поўнага збору твораў У. І. Леніна.
[2]) У маі 1920 г. на фронце грамадзянскай вайны быў забіты сын А. С. Серафімовіча.

А. КАСТЭЛЯНСКІ

самадзейнае выяўленчае мастацтва

Лапкоўскі—у Заходняй Беларусі

Вялікія перамогі соцыялістычнага будаўніцтва ў нашай краіне выклікалі вялізарны культурны ўздым і творчую ініцыятыву рабочай клясы. Гэта яскрава выяўляецца і ў галіне выяўленчага мастацтва.

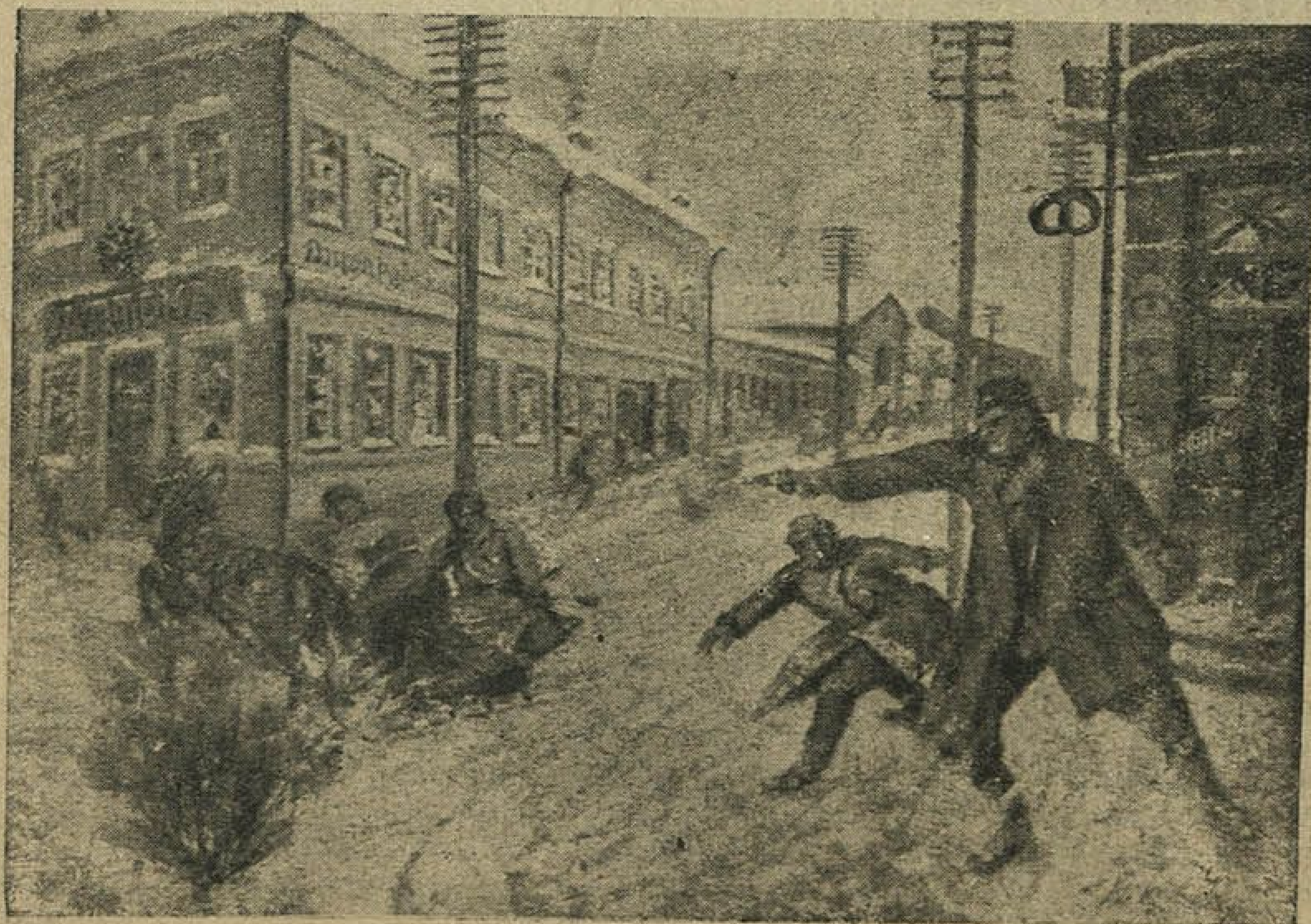
Рабочая кляса высоўвае кадры мастакоў, самавукаў, якія афармляюць клюбы і пролетарскія сьвяты, актыўна дзейнічаюць у насьценгазэтах і г. д. Іх працы, паказаныя на мастацкіх выстаўках, сьведчаць аб вялікіх магчымасьцях самадзейнага рабочага мастацтва.

Але ў той час, як самадзейны рабочы рух у галіне выяўленчага мастацтва і асабліва рух моладзі (ІЗОРАМ) ужо мае ў цэлым шэрагу рабочых цэнтраў больш-менш дакладныя організацыйныя формы і мэтодычныя ўстаноўкі, у БССР да гэтага часу няма ня толькі організаванага кіраўніцтва гэтым рухам, але наогул няма дастатковай увагі з боку шырокай грамадзкасьці, няма адпаведнай дапамогі.

Калі нядаўна нам прышлося падлічыць самадзейныя сілы па фронту выяўленчага мастацтва БССР дык аказалася, што ўсіх гурткоў, якія працавалі раней у рабочых клюбах і ў клюбах Чырвонай арміі, у сучасны момант фактычна працуюць толькі два гурткі—гэта рабочая студыя па выяўленчаму мастацтву ў Гомелі і група выяўленчага мастацтва рабочай моладзі пры клюбе машына-будаўніцтва ў Менску.

На выстаўку самадзейнага выяўленчага мастацтва СССР, якая адбылася ўлетку 1932 годзе пры олімпіядзе самадзейнага мастацтва, з БССР ня было паслана ніводнай працы, ня гледзячы на тое, што на гэты ўсесаюзны агляд культсэктар ЦСПСБ шырока мобілізаваў усе іншыя віды самадзейнага мастацтва.

Гэтую недааценку ролі самадзейнага выяўленчага мастацтва мы наглядаем таксама і ў комсамольскіх організацыях, якія ў іншых рабочых цэнтрах зьяўляюцца ідэолёгічнымі кіраўнікамі „ізорамаўскага“ руху. Гурток мастацкіх корэспондэнтаў, які ўзьнік у 1931 годзе пры „Чырвонай Зьмене“ адразу распаўся. Гэтую недааценку мы таксама наглядаем і ў фабрычна-завадзкім актыве.


Воранаў—замах на паліцмэйстара Радзіонава ў Магілёве (1905 г.)

Прыведзенымі прыкладамі тлумачыцца і тое, што на 5-й усебеларускай выстаўцы самадзейнае мастацтва было прадстаўлена вельмі слаба і займала зусім нязначнае месца.

На ўзорах, выстаўленых мастакамі самавукамі мы можам толькі меркаваць аб магчымасьцях гэтага руху і аб тэндэнцыях паасобных яго прадстаўнікоў.

Перш за ўсё спынімся на рабочых мастаках, якія знаёмы нам па папярэдніх мастацкіх выстаўках.

У рабочага з гораду Віцебску тав. Дамінскага тэматычная накіраванасьць ідзе па двух кірунках. На ранейшых выстаўках у яго было шэраг прац на бытавыя тэмы, як „Водавоз“, краявіды і інш. Цяпер трэба адзначыць, што Дамінскі паказаў на выстаўках актуальныя тэмы, якія малююць жыцьцё Чырвонай арміі, падзеі ў Кітаі, працу на прадпрыемствах і г. д. У Дамінскім прыцягвала яго непасрэднасьць, яго ўменьне неяк па свойму падыйсьці да абкружаючых зьявішчаў. Хаця мы заўсёды заўважалі ў яго працах адсутнасьць аўладаньня самымі звычайнымі композыцыйнымі прыёмамі, але ў яго карцінах было нейкае ўменьне падпарадкаваць дэталь асноўнай ідэі карціны.

У апошніх сваіх працах Дамінскі стаіць перад небясьпекай трафарэту і копіраваньня самога сябе. Замест непасрэднасьці ў яго зьявіўся прыём, які зьніжае ўражаньне ад яго працы. Зусім нязначны рух наперад наглядаецца ў самавука Жакевіча. Гэты самавук амаль што выключна малюе краявіды. На апошняй выстаўцы ён паказаў нам разгорнутую панараму дома ўраду ў Менску. Трэба адзначыць, у яго мала вучобы і працы над сабою. Яго спробы ў галіне драўлянай скульптуры і партрэтныя бюсты сьведчаць аб зусім неразьвітым плястычным пачуцьці.

Бязумоўна на няверным шляху стаіць магілеўскі мастак-самавук Воранаў. Працы апошняга сьведчаць аб наяўнасьці ўплыву мяшчанскай ідэолёгіі. У яго карціне „1905 год“ сумяшчаюцца штампаваныя прымітыўныя прыёмы з жудаснай бездапаможнасьцю. Аўтопортрэт яго з палітрай—гэта глыбока-провінцыяльная мяшчанская рэч.

З працуючых самадзейных колектываў, гомельская рабочая студыя зусім ня выставіла сваёй продукцыі. Менскаму „ИЗОРАМУ“ па шэрагу тэхнічных прычын, з якіх асноўнай зьявілася недастатковасьць выставачнай плошчы, не удалося паказаць узоры вельмі ўдалага афармленьня клюбу машынабудаўніцтва да 1-га мая і да 15-годзьдзя кастрычніка. Гэтая праца заключалася ў шэрагу плякатаў, якія паказвалі ўдарную працу заводаў, машынабудаўніцтва і выкрывалі ілжэ-ўдарнікаў гэтых заводаў, а таксама і шэрагу мастацкіх дыяграм і картаграм. Гэтыя працы гавораць аб значнай палітычнай сьвядомасьці рабочых мастакоў і аб іх актыўным удзеле сродкамі выяўленчага мастацтва ў выкананьні прамфінплянаў свайго прадпрыемства.

Некаторымі ўдзельнікамі „ИЗОРАМУ“, у большай частцы рабочай моладзьдзю з прадпрыемстваў, паказаны невялікія эскізы і малюнкі. З іх, прыцягваюць увагу працы таварышоў Кроля, Зальцмана, Янкоўскага, Ляпкоўскага, Ляндрэса і Палішчука. Кроль і Зальцман досыць актыўна падыходзяць да выяўленьня вобразу, хаця трэба указаць на тое,

Кроль „Вытворчая нарада“

Зальцман „На заводзе“

што тав. Кролю больш удаюцца пэйзаж, краявід, чым композыцыя з жыцьця заводу. Вельмі ўдалыя і пластычныя скульптурныя галовы ўдарнікаў, якія зроблены тав. Зальцманам.

Малюнкі Янкоўскага, пры некаторым натуралізьме сьведчаць, што малады мастак паставіў перад сабою паказ жывога чалавека, удзельніка сацыялістычнага будаўніцтва.

Тав. Лапкоўскі экспрэсыўна перадае падзеі ў Заходняй Беларусі, сьведкамі якіх быў ён сам.

Цікавыя малюнкі, якія зроблены з друкарскіх лінеек тав. Ляндрасам. Ляндрасу, як друкару, трэба падыйсьці бліжэй да вырашэньня проблемы аздабленьня кнігі, гравюры і г. д.

Заслугоўваюць увагі скульптурныя працы з дрэва рабочага мэталістага Бржэзінскага. Пры тэхнічнай няўмеласьці ў гэтага мастака-самавука маецца бязумоўная мастацкая непасрэднасьць і пластычнае пачуцьцё.

Падводзячы вынікі сучаснага становішча рабочага самадзейнага мастацтва ў БССР, мы павінны адзначыць на неабходнасьць ліквідацыі ў самы бліжэйшы час тэй недастатковай увагі да самадзейнага выяўленчага мастацтва, якая наглядаецца з боку нашай грамадзкасьці.

Клюбам трэба пашырыць сетку гурткоў выяўленчага мастацтва, узьняць іх актыўнасьць, садзейнічаць іх ідэёва-мастацкаму росту, стварыць належныя ўмовы для іх працы. Проблема мастацкіх кадраў становіцца ў сучасны момант найбольш важнай проблемай фронту выяўленчага мастацтва. Неабходнасьць уцягненьня сьвежых рабочых сіл у шэрагі выяўленчага мастацтва адчуваецца ўсімі.

Неабходна таксама ўзмацніць сувязь між профэсыйным і самадзейным мастацтвам, арганізаваўшы актыўную дапамогу з боку профэсыйных мастакоў і іх арганізацый самадзейнаму мастацтву.

Наладжваньне сталага кіраўніцтва гурткамі павінна стаць у галіне культурна-масавай працы адным з першачарговых пытаньняў перад Наркомасьветай, культсэктарам ЦСПСБ, комсамольскімі організацыямі і фабрычна-заводзкім актывам.

Янкоўскі „Кулі"

Ляндрэс Ленін (праца з друкарскіх наборных лінеек)

СЕМЬДЗЕСЯТ ГОД З ДНЮ НАРАДЖЭНЬНЯ

К. С. СТАНІСЛАЎСКАГА

Канстантын Сяргеевіч Станіслаўскі (Аляксееў) нарадзіўся 18 студзеня 1863 году ў Маскве, у сям'і фабрыканта. Адукацыю атрымаў у Лазараўскім інстытуце ўсходніх моў. Першае выступленьне К. С. было ў 1887 годзе ў дамашняй пастаноўцы. У 1888 годзе А. Ф. Фёдараў, Ф. Л. Салагуб, П. Ф. Камісаржэўскі і Станіслаўскі організуюць „вобчаства мастацтва і літаратуры“, якое ставіла сабе мэтай зьбліжэньне дзеячоў усіх відаў мастацтва і пастаноўкі спэктакляў. За час існаваньня гэтага вобчаства ўпяршыню ў Расіі былі пастаўлены „Плоды просвещения“, „Много шума из ничего“, „12-я ночь“ і інш.

У якасьці рэжысэра К. С. упяршыню выступае ў пастаўленай вобчаствам літаратуры і мастацтва п'есе Гнедзіча „Горящие письма“ (1890 г.). Пастаўленая 8 лютага 1891 г. п'еса Л. М. Талстога „Плоды просвещения“ дала яму першы буйны посьпех, як рэжысэру. Пасьля гэтага ідзе ўласная апрацоўка „Села Степанчикова“ Достоевскага, дзе К. С. грае ролю Ростанева.

У чэрвені 1897 г. К. С. упершыню сустрэўся з В. Д. Неміровічам-Данчанка, які прапанаваў яму пабудаваць сапраўдны тэатр з тым, каб К. С. увайшоў у гэты тэатр са сваей групай аматараў, а Неміровіч-Данчанка з групай вучняў, якія выпускаліся школай маскоўскага філярманічаскага вобчаства.

Так у 1898 годзе быў заснован МХАТ.

За час існаваньня МХАТ'а Станіслаўскі, як мастацкі кіраўнік і рэжысэр, паставіў 47 розных пастановак. Зараз Станіслаўскі канчае працу над пастаноўкай п'есы „Таланты и поклонники“ і прыступіў да працы над пастаноўкай п'есы М. Горкага „Егор Булычев“.

З імем Станіслаўскага зьвязаны ўсе буйнейшыя рэжысэры і рэфарматары тэатраў. Мэерхольд і Вахтангаў, Сіманаў і Завадзскі, Курбэс і Мардовіч, Берсенеў і Сушкевіч, Антуан і Эрвін, Піскатор—усе яны ў большай ці меншай ступені адчулі ўплыў Станіслаўскага і яго тэатру.

Уся плеяда вядомых МХАТ'аўскіх актораў: Качалаў, Леанідаў, Кніппер-Чэхава і іншыя акторы з сусьветным імем і маладыя МХАТаўцы выхаваны Станіслаўскім і творча выраслі пад яго кіраўніцтвам.

Станіслаўскі ня толькі геніяльны актор, ня толькі геніяльны мастак, але і тэарэтык тэатру.

Вучэньне Станіслаўскага аб тэатральным масьцерстве, яшчэ праўда не сфармулявана. Мы ведаем аб яго вучэньні толькі з паасобных яго выказваньняў, з запісаў яго прамоў. Але тое, што вядома нам, дае магчымасьць гаварыць, што вучэньне Станіслаўскага зрабіла надзвычайна многа ў сэнсе сыстэматызацыі і падагульненьня вопыту тэатральнага мастацтва.

З 70 год свайго жыцьця, 50 год Станіслаўскі аддаў на вышукоўваньне новых тэатральных форм, на барацьбу з коснасьцю, верхаглядствам у мастацтве.

Усе 50 год сваей плённай дзейнасьці А. С. Станіслаўскі прынёс на карысьць савецкага мастацтва.

Л. М.

ПРОФ. А. І. БАРЫЧЭЎСКІ

ВЕРШЫ БЕРАНЖЭ Ў КНІЖНАЙ ГРАФІЦЫ

У гэтым годзе савецкая грамадзкасьць сьвяткавала 75-ю гадавіну з часу сьмерці вялікага францускага песьняра Бэранжэ. Дзякуючы шэрагу артыкулаў і сходаў яго імя атрымала ў нас тую папулярнасьць, якую яно заслугоўвае. Змагальнік за ідэю вялікай Францускай рэволюцыі, за вызваленьне народных мас ад экономічнай эксплёатацыі і рэлігійнага дурману ў цяжкую эпоху аднаўленьня Бурбонаў на прастоле Францыі, Бэранжэ заслужыў ня толькі імя выдатнага поэты, але таксама імя сьмелага, адданага народнай справе барацьбіта. Гэтай справе Бэранжэ служыў як друкаваным, так і вусным словам—песьняй, якая гучэла з эстрады на сходах ці за сталом на вечарынах. Да нас дайшлі пастановы паліцэйскай улады, якая забараняла на сходах палітычныя прамовы і выкананьне сьпеваў Бэранжэ. Такія пастановы дастаткова сьведчаць аб тым, што сьпевы Бэранжэ былі палітычнай зброяй, з якой прыходзілася вельмі і вельмі лічыцца. Аценіў іх па свойму і суд Бурбонаў, які двойчы садзіў поэту на лаўку падсудных і ў турму.

Вялікі мастак слова, якому па прызнаньню Гётэ, дзівілася ўся Эўропа, Бэранжэ выклікаў на творчасьць і прадстаўнікоў іншых мастацтваў, перш за ўсё, зразумела, композытараў, якія ў яго час нярэдка перакладалі на музыку яго сьпевы. На вялікі жаль, у нас распаўсюджаны толькі творы расійскіх композытараў на тэксты Бэранжэ—Даргомыскага і Кюі.

Аднак-жа ня толькі дзеячы музычнага мастацтва выкарыстоўвалі яркія сюжэты Бэранжэ: мастакі гравюры давалі таксама сродкамі свайго мастацтва інтэрпрэтацыю сюжэтам поэты. Перад намі ляжыць выпушчанае ў Бруселі незадоўга да ліпеньскай рэволюцыі пяцітомнае выданьне твораў пісьменьніка (Oeuvres de P. I. de Bèranger. Bruxelles 1828). У ім зьмешчана 40 цікавых ілюстрацый, якія зроблены рознымі мастакамі да лепшых сьпеваў поэты-шансон'е.

З гэтага выданьня мы знаёмім чытача нашай часопісі перш за ўсё з ілюстрацыяй мастака Ізабэй да раньняга вершу поэты „Бедната". У ім Бэранжэ ўсхваляе простую і скромную вясёласьць беднякоў. Іх вясёласьць ён супроцьстаўляе штучнаму і чопарнаму жыцьцю багатых, дзе няма ні волі, ні шчырасьці, ні сардэчнасьці, якімі прасякнуты побыт беднякоў. Верш заканчваецца наступ-

най страфой (даем яе ў расійскім перакладзе Ал. Дэйча):

Дружбы нет—поэты тужат.
Ты об этом не кричи:
Два солдата легче дружат,
Чем соседи-богачи.
Бедняки,
Весельчаки,
Вами полон белый сьвет.
Вам дарю я свой куплет.

Гэты верш характэрны для першага пэрыоду поэтычнай дзейнасьці Бэранжэ. Ён трактуе тэму беднасьці яшчэ вельмі павярхоўна і лёгкадумна, але ўсё-ж ён пабудаваны на супроцьстаўленьні бедных і багатых, накіраваны супроць апошніх і не пазбаўлены соцыяльнай вастраты.

Другі пэрыод творчасьці Бэранжэ адзначаны панаваньнем політычных мотываў, гэта—пэрыод напружанай і ўпартай барацьбы поэты рэволюцыйнай дробнай буржуазіі супроць рэакцыі Бурбонаў.

З ілюстрацый да яго політычных вершаў мы прыводзім ілюстрацыю да вершу „Маркіз Карабас“, якая зроблена мастаком Шарлэ. У вершы малюецца буйны земляўласьнік, які зьвярнуўся пасьля рэстаўрацыі ў свой маёнтак. Ён трымае ў руках шаблю і зьвяртаецца з пагардлівай і поўнай нянавісьці прамовай да сялян. Падаем з гэтага вершу ўрывак у перакладзе славутага перакладчыка Бэранжэ на расійскую мову В. С. Курочкіна:

Не люблю стесненья!
Подати с имения?
Знать их не хочу!
Облечен дворянством,
Государству чванством
Я свой долг плачу.
Местное начальство
Усмирит нахальство...

Трэцяя, пададзеная намі ілюстрацыя, належыць таксама мастаку Шарлэ. Яна зроблена да вершу „Старога адзеньня, старых галуноў прадаць ці маральныя і політычныя разважаньні сталічнага стар'ёўшчыка адзеньнем“. У вершы выведзен стар'ёўшчык, які прадае ў час рэстаўрацыі старое адзеньне з залатымі галунамі і швом. Для стар'еўшчыка адзеньне даражэй за чалавека. Пры ўсякіх зьменах грамадзкага жыцьця яны, стар'еўшчыкі, заўсёды заставаліся ў прыбытку. Ён упэўнены, што гэта будзе і зараз:

Я наживуся—сумленьня няма:
Створан для нас, для стар'еўшчыкаў, сьвет.

У вобразе стар'еўшчыка Бэранжэ выкрывае тую буржуазію, якая ўсякія абставіны імкнулася выкарыстаць для сябе і прыстасавалася да ўлады рэстаўрацыі таксама, як і да ўсякай іншай улады.

Гэтае імкненьне дапасоўвацца да ўсякіх умоў для сваёй асабовай карысьці характарызуе і буржуазных дэпутатаў парляманту эпохі рэстаўрацыі. У двух вершах Бэранжэ малюе тлустых дэпутатаў, якія даюць выбарцам справаздачу ў наведваньні міністэрскіх абедаў і ў папраўцы свайго здароўя. Чацьвертая з прыведзеных ілюстрацый зроблена

Лефэўрам малодшым да вершу „Пузаты на выбарах 1819 году“, у якім дэпутат спадзяецца, што ён зноў будзе абраны ў парлямант, і дае адпаведныя абяцаньні мэрам, ханжам, консэрватарам, лібэралам.

Побач з сатырамі знаходзім сярод сьпеваў Беранжэ і высокую патэтыку поэты, які заклікае да барацьбы. Да ліку такіх вершаў належыць верш „Стары сьцяг“. Гэта—сьцяг рэволюцыі, які цяпер ляжыць схаваны і пакрыты пылам. Песьняр верыць, што гэты сьцяг хутка зноў будзе падняты і будзе заклікаць да барацьбы.

Гэты верш сьпяваўся нават у казармах салдат і адыграў не малую ролю ў рэволюцыянізаваньні народнай масы. Нездарма ён фігураваў у судовым працэсе Бэранжэ, як матар'ял у руках абвінаваўцы.

Пятая з пададзеных намі ілюстрацый, зробленая мастаком Бэранжэ, ілюструе гэты верш.

Пасьля ліпеньскай рэволюцыі 1830 году поэт рэдка бярэцца за злобадзённыя палітычныя тэмы, але піша шэраг вершаў, у якіх дае малюнкі эканамічнага прыгнечаньня народных мас, асабліва сялянства, і выражае сваю вострую нянавісьць да захапіўшай уладу буйнай фінансавай буржуазіі.

У шэрагу вершаў ён паказвае яе жаднасьць, яе культ золата. Да іх належыць верш „Мары нашых дзяўчат“, ілюстрацыю да якога, зробленую мастаком Лемюдам, мы бярэм з больш позьняга выданьня—выданьне апошніх сьпеваў поэты (Derniéres chansons de P. I. de Béranger 1834—1851, Paris).

У вершы песьняр малюе маладую красуню, з-пад напалову апушчаных расьніц якой выплывае няясны і пяшчотны зірк. Яна так прыгожа, піша поэт, што для мастацтва ня можа быць лепшай модэлі. Але аб чым марыць яна? Аб закаханым ў яе вайскоўцу—абаронцы бацькаўшчыны? Аб бедным поэце, што як новы Петрарка усхваліў-бы яе? Не, яна марыць аб золаце, якое можа даць ёй стары, але багаты банкір муж. Поэт заканчвае верш наступнымі поўнымі абурэньня радкамі (даем іх у перакладзе В. С. Курочкіна):

Если так юность мечтает,—
Прочь все мечты о грядущем!
Золото все омрачает
Блеском своим всемогущим.
Если так юность мечтает,—
Прочь все мечты о грядущем!

Разгледжаныя намі ілюстрацыі цікавыя ня толькі ў сувязі з вывучэньнем творчасьці вялікага французскага поэты. Яны зьяўляюцца узорам таго сяброўства графікі і поэзіі, таго збліжэньня двух мастацтваў у служэньні аднэй ідэёвай мэце, якое вельмі важна і патрэбна і ў наш час.

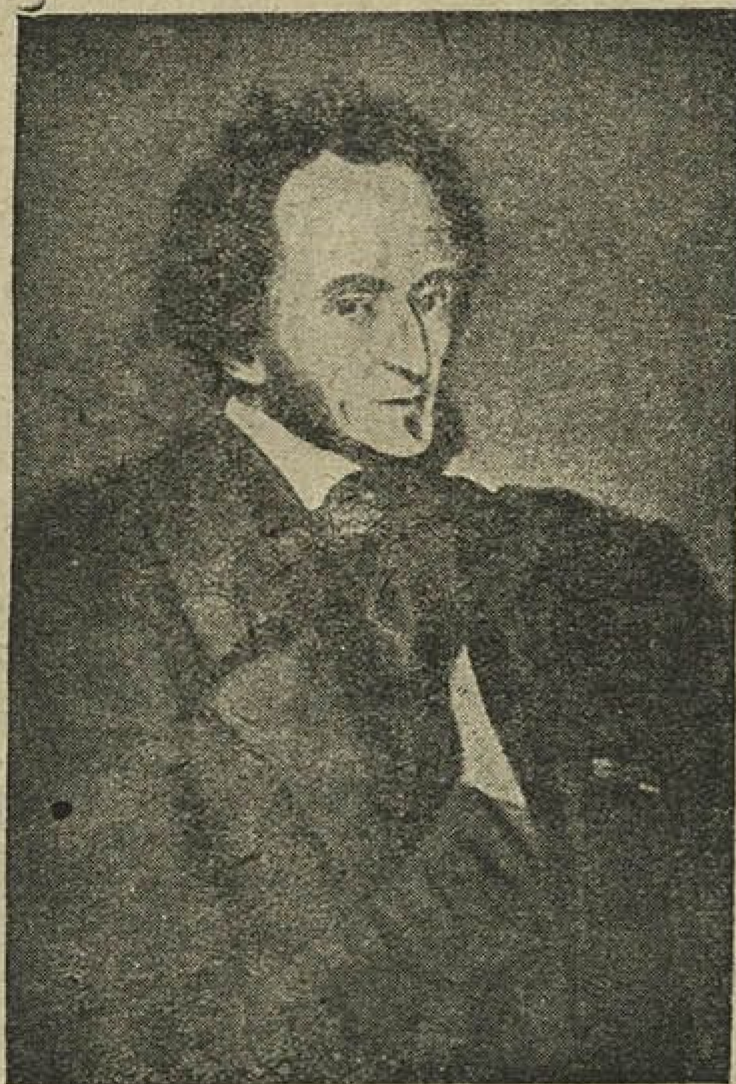
Ю. ДРЭЙЗІН

Н. ПАГАНІНІ

ДА 150-ГОДЗЬДЗЯ З ДНЮ НАРАДЖЭНЬНЯ

27-га кастрычніка 1932 году споўнілася 150 год з дню нараджэньня найвялікшага сусьветнага скрыпача Ніколё Паганіні. У сваім нэкролёгу аб Паганіні другі геніяльны артыст-музыкант, Франц Ліст пісаў: „Скажу без усялякіх агаворак: ня зьявіцца другі Паганіні. Цудоўнае злучэньне вялізарнага таленту з усімі спрыяльнымі для яго апотэозу жыцьцёвымі абставінамі застанецца адзіным ува ўсёй гісторыі мастацтва... Аднак, публіка нашага часу чакае ад мастака чагосьці іншага, і толькі процілеглым шляхам магчыма ўзьняцца на гэткую-ж славу і гэткую-ж магутнасьць. Няхай-жа мастак будучыні з лёгкім сэрцам адмовіцца ад тае ганарлівае, эгоістычнае ролі, якая ў Паганіні знайшла, будзем спадзявацца, свайго апошняга, бліскучага прадстаўніка... Хай будзе для яго віртуознасьць заўсёды толькі сродкам, а ня мэтай“.

Аб Паганіні напісаны цэлыя бібліятэкі, аб ім пісалі такія вялікія музыканты, як Ліст, Шуман, Шпор, такія гісторыкі, як Фэтыс, такія пісьменьнікі, як Л. Бэрнэ. Погляды на мастацкасьць Паганіні існавалі самыя рознастайныя. Зразумела, праў гісторык Васілеўскі (Wasilewski—„Die Uioline und ihre Meister“), калі кажа, што цяпер немагчыма ўтварыць сабе ўяўленьне аб віртуознасьці Паганіні і асабліва аб тым уражаньні, якое ён рабіў на слухачоў,—немагчыма таму, хто яго ня чуў. І мы прымушаны прыслухацца да таго, што гаварылі і пісалі ў свой час яго сучасьнікі, якія яго чулі неаднакратна.



П а г а н і н і

Значная большасьць апошніх аднагалосна сьведчаць аб тым, што майстэрства Паганіні адзначалася ня толькі веразгоднаю віртуознасьцю, абсолютнай лёгкасьцю выкананьня фляжолетаў, шалёнай быстрыні пассажаў тэрцыямі, сэкстамі, актавамі, дэцымамі, pizzicato левай рукой і г. д., але было поўна нейкага дэмонічнага тэмпэраманту, які па волі артыстага, потым зьнікаў і скрыпка яго чаравала слухачоў бясконцай поэтычнасьцю і салодкай пяшчотнасьцю мэлёдыі, што струменем ліліся з-пад чараўнічага смычка вялікага артысты. Скрыпка, як пісаў гісторык музыкі Фэтыс, зьнікла, чулі ня скрыпку, а чулі толькі гукі, толькі нейкую нязвычайную музыку, якая аднекуль лілася і прымушала зачарованых слухачоў забывацца на ўсё, апрача гэтых гукаў, гэтых мэлёдый. Шуман, паважны і глыбокі ў сваёй творчасьці музыкант, заносіць у сваім дзёньніку: „увечары Паганіні—захапленьне (ці-ж гэта было ня так?)—воддальная музыка“.

І ўсё-ж такі Ліст быў праў. Паганіні праляцеў як мэтэор, азарыў на момант сваім асьляпляючым бляскам Эўропу мэлёманаў і зьнік, зьнік бадай што бясьсьледна, бясьсьледна таму, што школы напрамку якога-небудзь новага ў скрыпічнай ігры ён не стварыў. Ен найвялікшы скрыпічны тэхнік, якога толькі ведае гісторыя музыкі, нават у скрыпічнай тэхніцы ня даў чаго-небудзь новага, але развіў у сваім тэхнічным майстэрстве толькі тое, што было намечана ці вынайдзена ўжо яго папярэднікамі, і ў першую чаргу вялікім скрыпачом першай паловы 18-га стагодзьдзя Лёкатэльлі. А тэхнічныя фокусы Паганіні, як ігра на адной струне, як дуэт квінты і баска (прычым тэрцыю і сэкунду ён зьнімаў), як ужываньне „скордатуры“ (зьмена звычайнага строю на іншы)—гэта ўсё памёрла разам з ім. Ліст праў, калі пісаў, што публіка чакае ад мастака нечага іншага. Гэтыя словы набываюць асабліва ў нашу эпоху непараўнальна большую сілу, чымся мелі яны тады, калі пісаліся. Яны аказаліся прарочнымі. Чаму? Таму, што геніяльны Паганіні ёсьць сын сваёй эпохі і сваёй клясы.

Паганіні ёсьць музычны геній,—выканаўца эўропэйскае буржуазіі першых 40-х гадоў мінулага XIX стагодзьдзя, тае буржуазіі, якая разгортвала сваю моц, зацьвярджала сваю ўладу ва ўмовах мацнеючага капіталізму. Гэта не выпадковасьць, што Паганіні прыехаў у Парыж праз некалькі месяцаў пасьля Лютаўскай рэволюцыі, тае рэволюцыі, якая перадала ўладу буржуазным фінансістым, пасадзіла на трон караля-буржуа Луі Філіпа і абвясьціла лёзунг „узбагачайцеся“.

І зразумела, Паганіні бляскам сваёй ігры патрапіў у тон імкненьням гэтае буржуазіі, таму і меў у Парыжы шэраг трыумфаў і... шмат грошай. Гэтак патрапіў у тон гэтай буржуазіі і другі вялікі музыкант у іншай музычнай галіне, — Мэйербэр, творца так званай „вялікай французскай опэры“, якая асьляпляла сваёй грандыёзнасьцю, бляскам, веліччу.

Як чалавек, як індывідуальнасьць, Паганіні быў сапраўдным сынам буржуазіі свайго часу. Ён нарадзіўся ў сям'і гандляра, грубага і мала адукаванага чалавека. Меў, праўда, у дзяцінстве шэраг настаўнікаў скрыпкі (Коста, Ральля, Гірэцьці), але галоўным чынам абавязаны сваёй выключнай у гісторыі скрыпкі тэхнікай самому сабе, сваёй таленавітасьці і напружанасьці працы ў дзяцінстве і маладосьці.

З юнацкіх год пачынае ён канцэртаваць і ўсё жыцьцё сваё праводзіць у бязупынных артыстычных турнэ,—да 1828 г. у Італіі, а з гэтага часу па Эўропе. Не адзін артысты-віртуоз ня даў столькі канцэртаў, сколькі Паганіні за сваё параўнальна кароткае жыцьцё. Усе сучасьнікі яго сьведчаць, што ён быў надзвычайна скупы і хцівы да грошай, чым і тлумачацца яго бязупынныя канцэрты, якімі ён набываў вялікую славу і вялікія грошы. Нават яго славуты, прыгожы гэст, калі ён прыслаў геніяльнаму композітару Бэрліозу, які знаходзіўся ў страшэннай беднасьці, чэк на 20 тысяч франкаў, тлумачыцца зусім невялікашнай шчодрасьцю, і нават ёсьць даныя, якія прымушаюць думаць, што Паганіні перадаў Бэрліозу ад свайго імя падарунак, зроблены іншаю асобаю. Свайму адзінаму сыну Ахіллу (Паганіні быў жанаты на сьпявачцы Антоніі Б'янкі) Паганіні пакінуў у спадчыну болей за 1.500.000 франкаў. Памёр вялікі артысты 27 мая 1840 году ў Ніццы на сваёй раскошнай вільле.

Пакінуў Паганіні параўнальна нямнога твораў, з якіх галоўнымі зьяўляюцца: 2 скрыпічныя канцэрты, 24 эцюды, Le Streghe, („танец ведзьмаў, вар'яцыі на тэму Майра), Moto perpetuo (канцэртнае allegro), вар'яцыі на тэму „Die tanti palpiti“ і інш.

Сваёй тэхнікай ён зрабіў у свой час вялікі ўплыў на Ліста, які паставіў сабе за мэту перанесьці на рояль скрыпічныя дасягненьні Паганіні і гэта, як вядома ажыцьцявіў, і на Шумана, які пераклажыў (як і Ліст, а пазьней і Брамс) для рояля шэраг яго „капрыччыо“ (эцюдаў).

Загадчык нав. часткі консэрваторыі—проф. Шапляеўскі

ДА АДЧЫНЕНЬНЯ БЕЛАРУСКАЙ ДЗЯРЖАЎНАЙ КОНСЭРВАТОРЫІ

Дырэктар консэрваторыі—М. Казакоў

У дні сьвяткаваньня 15-годзьдзя Кастрычнікавай рэволюцыі ў Менску адчынілася Беларуская Дзяржаўная Консэрваторыя. Такім чынам пастанова аб'яднанага сакавіцкага пленуму ЦК і ЦКК КП(б)Б была выканана.

З 15 лістапада пачаліся заняткі высокакваліфікаваных музычных кадраў. Дзякуючы правільнаму правядзеньню ленінскае нацыянальнае палітыкі, мы маем вялізарны рост навучальных установаў у БССР, у тым ліку і музычных. Калі да Кастрычнікавай рэволюцыі на Беларусі ня было ніводнай музычнай навучальнай установы, дык да 15-годзьдзя Кастрычніка мы маем 5 музычных школ, 2 музтэхнікумы і консэрваторыю. Буйны рост нацыянальна-культурнага будаўніцтва патрабуе вялікае колькасьці высокакваліфікаваных спэцыялістаў і ў галіне музычнага мастацтва.

Адчыненьне Беларускага Дзяржаўнага тэатру опэры і балету, разгортваньне сымфонічнага аркестру і музычнага вяшчаньня камітэтам радыёвяшчаньня БССР, праца беларускага дзяржаўнага ансамблю нар. інструмэнту і г. д., ставяць перад консэрваторыяй адказную задачу,—падрыхтаваць незбходную колькасьць узброеных марксыцка-ленінскай тэорыяй высокакваліфікаваных музыкаў.

Праведзеныя прыймовыя іспыты паказалі высокую спэцыяльную падрыхтоўку студэнтаў, якія разьмеркаваны па наступных аддзяленьнях: тэорыі композыцыі, фортэпіаннае, вакальнае, аркестравых інструмантаў і харавое.

Перад усім складам консэрваторыі, асабліва перад катэдрамі, стаіць шэраг адказных задач навукова-дасьледчай працы. Зараз катэдры працуюць над програмамі, мэтодолёгічнымі і мэтодычнымі пытаньнямі.

У сваім пляне катэдры намецілі цэлы шэраг навуковых дакладаў на гэты навучальны год. 9-XII фортэпіанная катэдра паставіла даклад проф. Шапляеўскага на тэму „Антагонізм і фанатызм фортэпіаннай мэтодыкі“. На даклад былі запрошаны прадстаўнікі савецкай грамадзкасьці. Консэрваторыя зьвязалася з культпалітасьветам заводу „Камунар“, дзе будзе пастаўлена шэраг дакладаў з музычнай ілюстрацыяй для азнаямленьня рабочых заводу, як з творамі сусьветнай музычнай клясыкі, гэтак і сучаснай музыкай.

Пры дапамозе рабочай грамадзкасьці пад кіраўніцтвам КП(б)Б консэрваторыя справіцца з пастаўленай перад ёю задачай падрыхтоўкі кадраў, вартых нашае вялікае эпохі.

М. Казакоў.

Беларусь ператварылася з раней адсталай у экономічных і культурных адносінах краіны ў адну з перадавых рэспублік Савецкага саюзу.

(З рэзалюцыі пленуму ЦК і МГ КП(б)Б).

Яўрэйскі Дзяржаўны Вакальны Ансамбль

У пачатку 1931 г. Галоўмастацтвам НКА БССР было пастаўлена пытаньне аб арганізацыі прафэсыйнай харавой адзінкі. Існаваўшы хор-студыя на паўсамадзейных пачатках не мог адпавядаць мастацкім запатрабаваньням, таму што ўдзельнікі хору-студыі залежылі заўсёды ад часу сваіх работ на вытворчасьці (зьменах) і не маглі аддаваць патрэбнага часу для якаснага мастацкага росту. З гэтай прычыны было вырашана адабраць вядучую групу таварышоў, зьняць іх з вытворчасьці і накіраваць у музтэхнікум для вучобы.

Скліканая Галоўмастацтвам камісія ў складзе: т. т. Казакова, Аладава, Мацісона і інш. знашла, што дадзены склад сьпевакоў мае ўсе магчымасьці для далейшага росту.

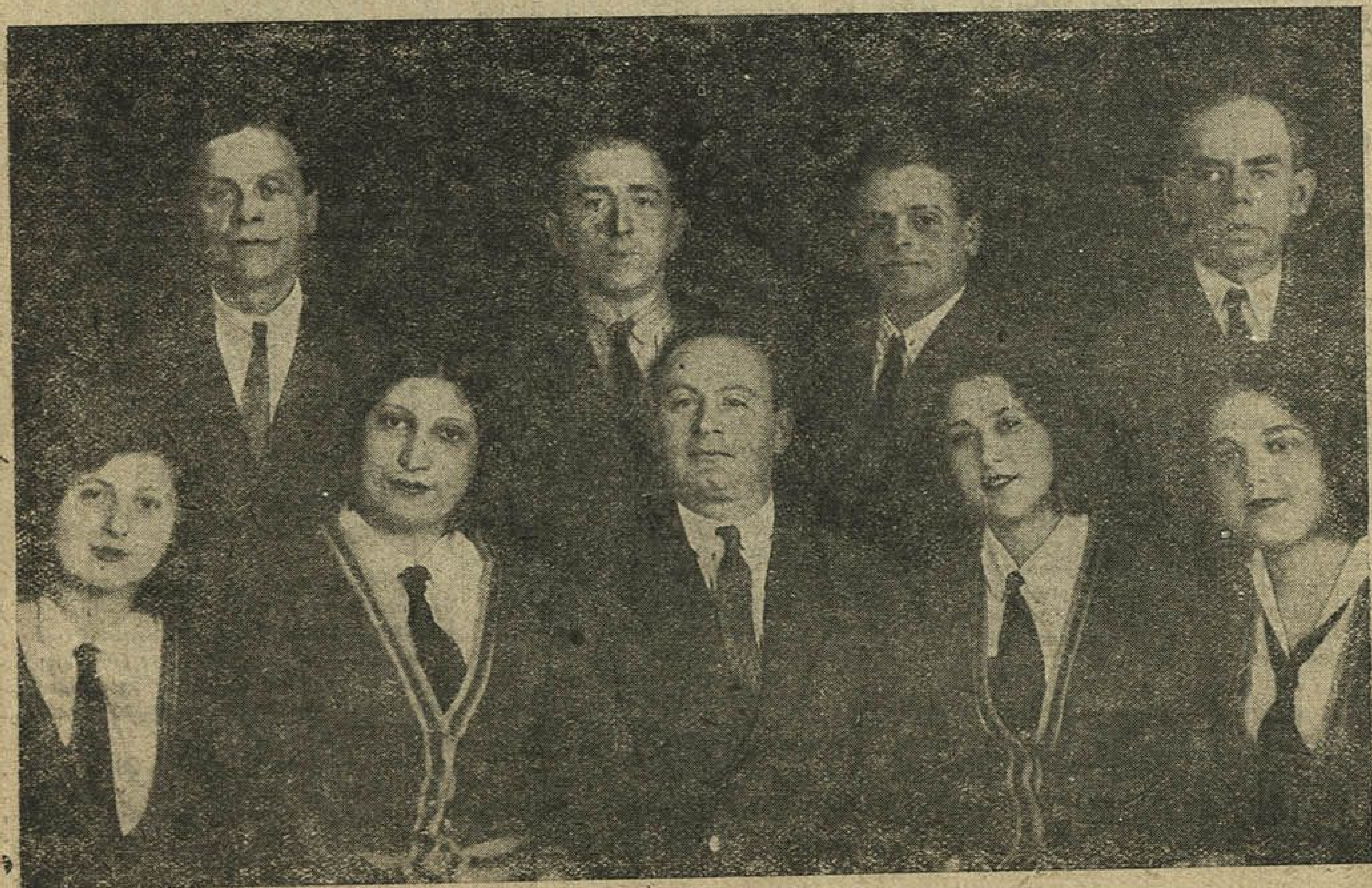
У сакавіку месяцы 1932 году ансамблем, у складзе 10 чалавек, пад мастацкім кіраўніцтвам С. Палонскага, быў дадзен першы концэрт. Акрамя пастаяннага абслугоўваньня рабочых клюбаў, Чырвонай арміі і г. д. ансамбль зьвязаў сваю працу з выступленьнямі ў Белрадыёцэнтры.

Ліпень—жнівень 1932 году ансамбль знаходзіўся на гастролях у Ленінградзе, дзе было дадзена 86 концэртаў, якія прайшлі з вялікім посьпехам.

У сучасны момант ансамбль, пасьля праробленай вялікай работы, заняты падрыхтоўкай самастойных концэртаў цыклавога парадку. У рэпэртуар ансамблю ўваходзіць клясыка, а таксама рэволюцыйная яўрэйская, беларуская, польская і расійская песьня (усяго каля 200 песень).

Савецкая грамадзкасьць павінна цясьней зьвязацца з штодзённай працай ансамблю, каб дапамагчы яшчэ большаму яго росту.

С. Палонскі.



Яўрэйскі Вакальны Ансамбль БССР

ХРОНІКА

Пастанова Саўнаркому СССР аб арганізацыі сяродпісьменьнікаў СССР конкурсу на лепшыя п'есы

Надаючы асобае значэньне тэатру, як аднаму з найбольш сапраўдных сродкаў палітычнага выхаваньня шырокіх мас працоўных і ў мэтах стварэньня высокамастацкіх тэатральных п'ес, якія змогуць садзейнічаць выхаваньню мас у духу соцыялізму, Саўнарком СССР пастанаўляе:

1. Абвясьціць конкурс пісьменьнікаў СССР на стварэньне лепшых тэатральных п'ес (тэмы—па выбару пісьменьнікаў з быту СССР і заграніцы).

2. Для прэміраваньня лепшых драматургічных твораў, прадстаўленых на конкурс, установіць дзесяць прэмій Саўнаркому СССР:

2 першых прэміі па 15 тыс. руб.;
3 другіх прэміі па 10 тыс. рублей;
5 трэціх прэмій па 5 тыс. рублей.

Тэрмін прадстаўленьня п'ес на конкурс 1-е лістапада 1933 г.

П'есы могуць прадстаўляцца на конкурс пад дэвізам ці за подпісам аўтара.

3. Для разгляду прадстаўленых на конкурс п'ес і вызначэньня прэмій прызначыць журы ў складзе: Сьцецкі А. І. (старшыня журы), Бубноў А. С. (Наркамасьветы РСФСР), Гронскі І. М. (старшыня Оргкаміт. ССП), Луначарскі А. В. (старшыня вучонага комітэту пры ЦВК СССР), Станіслаўскі К. С. (дырэктар МХАТ I) Мейерхольд В. Э. (дырэктар тэатра), Кулік (старшыня Оргкамітэту ССП Украіны), Уладзіміраў В. К. (дырэктар Малога тэатру), Сімонаў Р. К. (рэжысэр тэатру імя Вахтангава), Любімаў-Ланскі Е. О. (дырэктар тэатру МОСПС), Літоўскі О. С. (Нач. Галоўрэперткому РСФСР), Толстой А. Н.

Старшыня Саўнаркому Саюзу ССР **В. Молатаў (Скрабін).**

Намесьнік кіраўніка спраў Саўнаркому Саюзу ССР **І. Мірошнікаў.**

50 год з дню сьмерці К. Маркса

14 сакавіка 1933 г. споўніцца 50 год з дню сьмерці вялізарнейшага вучонага, геніяльнейшага мысьліцеля асновапалажніка навуковага соцыялізму—К. Маркса. Да гадавіны сьмерці К. Маркса партыйнымі, савецкімі і профэсійнымі арганізацыямі вядзецца шырокая падрыхтоўка. Прэзыдыум Бел. Акад. Нав. вызначыў сэрыю дакладаў, якія будуць прачытаны навуковымі раб. акад. на прадпрыемствах і установах г. Менску і па раёнах (у калгасах) па розных галінах навукі ў сьвятле марксызму. Ін-т ЛІМ для прачытаньня дакладаў: „Маркс і драматургія" вызначыў т. Вольскага і „Маркс і задачы савецкага мастацтва"—т. Усса.

Першы пленум Оргкамітэту ССП БССР

З 24 лютага па 1-е сакавіка 1933 г. працаваў першы пашыраны пленум ССП БССР. На пленуме былі заслуханы наступныя даклады: „Становішча бел. сав. літаратуры" (Клімковіч), „Аб соцыялістычным рэалізме" (Броншт эйн), „Творчая перабудова" (Лыманоўскі), і справаздача кіно-фабрыкі „Сав. Беларусь" (Кацнэльсон). На пленуме з вялікай прамовай аб задачах бел. савецкай літаратуры выступіў сакратар ЦК КП(б)Б т. Жабро ўскі.

Другі пленум Оркамітэту ССП СССР

12 лютага ў Маскве ў вялікай залі Камакадэміі адбыўся другі пленум Оргкамітэту ССП СССР. Асноўнымі пунктамі парадку дня пленуму былі пытаньні драматургіі: даклад т. А. В. Луначарскага—пра задачы савецкай драматургіі і даклад т. С. Дынамава—пра драматургію для вёскі.

Рэорганізацыя Ўсероскамдраму

Аб'яднанае пасяджэньне прэзыдыуму Оргкамітэту ССП Усероскамдраму пастанавіла: прызнаць неабходным рэорганізацыю Ўсероскамдраму і ўваход драматургаў у адзіны саюз савецкіх пісьменьнікаў СССР; пры Оргкамітэце ССП организаваць аўтономную сэкцыю драматургаў; захаваць фінансава-агентурны апарат Усероскамдраму.

Для прапрацоўкі тэхнікі правядзеньня ў жыцьцё гэтых рашэньняў створана камісія ў складзе т.т. Л. Субоцкага, Амаглобелі, Кіршона, Афінагенава, Расоўскага, Біль-Белацаркоўскага, Бахмецьева, Файко, Ромашова, Пагодзіна, Мількіна, Усьпенскага і Зархі.

Гутарка начполіткіраўніцтва БВА т. Аранштама з савецкімі мастакамі і пісьменьнікамі

22 лютага у доме пісьменьнікаў пры перапоўненай залі адбылася гутарка работнікаў савецкай літаратуры, музыкі, тэатру і кіно з членам рэввоенсавету БВА тав. Л. Аранштамам, арганізаваная камісіяй абароннай мастацкай літаратуры Оргкамітэту Саюзу пісьменьнікаў. Сустрэнуты працяжнымі воплескамі тав. Аранштам расказаў работнікам савецкага мастацтва аб дасягненьнях і перамогах Чырвонай арміі за 15 год і падрабязна спыніўся на ролі і абавязках работнікаў фронту культурнай рэволюцыі ў справе далейшага ўмацаваньня магутнасьці варты мірнага соцыялістычнага будаўніцтва.

Кіно-фільмы да XV гадавіны Чырвонай арміі

◆ **„Першы ўзвод**—маст. гукавы фільм па сцэнарыю Бар. Брадзянскага. Рэжысэр Ул. Корш. Фільм паказвае працэс пераўтварэньня вайны імпэрыялістычнай (на Беларусі) у вайну грамадзянскую, паказвае формаваньне і рост клясавае сьвядомасьці салдата—бальшавіка. Вытворчасьць Лен. фабрыкі Белдзяржкіно.

◆ **„Анненкоўшчына"** — маст. гукавы фільм. Аўтар-рэжысэр Н. Берасьнёў. Паказ грамадзянскай вайны і работа контррэволюцыйных сіл у Сібіры. Рост партызанскага руху і гібель аннянкоўскай авантуры. Выт. „Расфільм".

◆ **„Гарачая кроў"** — мастацкі філь[м] па сцэнарыю В. Барханова, рэжысэр К[а]ралевіч. Фільм паказвае жыцьцё Далёк[а]ўсходняе комуны, організаванай чырвон[а]армейцамі-адпускнікамі, на мяжы з Кітаем. Выт. Маск. ф-кі „Росфільм".

◆ **„Каханаўскі пляцдарм"**—маст. гукавы фільм, пра барацьбу Чырвонай армі[і] з Урангелем. Выт. Адэскай ф-кі „Укрфільм". Сцэнары Лазурына, рэжысэ[р] Стрыжак.

◆ **„Крыльля"**—мастацкі фільм. Тэм[а] яго: барацьба савецкіх лётнікаў за аўла[да]ньне тэхнікай авіяцыі. Сцэнары Філімонава, рэжысэры Краўчуноўскі і Гомараў.

◆ **„Жыць"** — мастацкі гукавы філь[м]. Аўтар-рэжысэр С. Цімашэнка. Барацьба на франтох грамадзянскай вайны.

◆ **„Очыр"**—Барацьба за савецкага кан[я] ў каняводчым калмыцкім саўгасе. Аўтар-рэжысэр А. Шпіркан.

◆ **„26 камісараў"**—гістарычны мастацкі фільм вытворч. Азеркіно. Аўтар рэжысэр Н. Шэнгелая.

Створан Беларускі дзяржаўны тэатр опэры і балету

У БССР створан дзяржаўны тэатр опэры і балету.

Паводле пастановы Наркомасьветы дзяржаўная студыя опэры і балету рэорганізавана ў беларускі дзяржаўны тэатр опэры і балету. Дырэктарам тэатру прызначаны тав. І. А. Гітгарц.

Урачыстае адкрыцьцё тэатру адбудзецца 1 мая ў будынку Дзяржаўнага Тэатру ў Менску пастаноўкай опэры „Апрычнікі" („Царская нявеста"). Музыка Рымскага-Корсакава. Пастаноўшчык рэжысэр Вульф.

У другой палове мая пойдзе опэра „Кармэн". Далей—у чэрвені опэра „Яўгені Анегін" пастаноўшчык В. Барысэвіч. Пасьля „Анегіна" ў эусім пераапрацаваным відзе будзе пастаўлен „Залаты пеўнік" у пераапрацоўцы маладога рэжысэра І. Балоціна. У ліпені балетны аддзел тэатру пакажа ў новай апрацоўцы балет „Чырвоны Мак". Пастаноўшчык—балетмэйстар тэатру Крамарэўскі.

Уся работа над указанымі пастаноўкамі вядзецца пад непасрэдным кіраўніцтвам мастацкага кіраўніка—галоўнага дырыжэра тэатру тав. Гітгарца.

Новы гукавы кіно-тэатр у Менску

У „Зьвязьдзе" паведамлялася ўжо аб пабудове новага вялікага кіно-тэатру ў Менску ў раёне Віленскага рынку.

Пачаты папярэднія работы па будаўніцтве тэатру, які п вінен будзе адпавядаць усім патрабаваньням кіно-гледача і кіно-тэхнікі.

Агульная кубатура кіно—28 тыс. кбм. Кошт будаўніцтва вызначан у 1 млн. р. У новым кіно-тэатры фактычна будзе два кіно адно на 1.500 гледачоў і другое спэцыяльна для дзяцей. У дзіцячым кіно-тэатры прадугледжваецца абсталяваньне спэцыяльных пакояў для гульняў і іншых забаў.